تین نئے ناول نگار
روبینہ سلطان

تین نئے ناول نگار

حسن منظر، مرزا اطہر بیگ، محمد عاصم بٹ

روبینہ سلطان

دستاویز

دستاویز کی دستاویز کتابیں

اہتمام و اشاعت

اشرف سلیم

اشاعت: جون ۲۰۱۲ء

مشینی کتابت: عدنان اشرف

سرِ ورق: حمدان خالد

قیمت: ۳۶۰ روپے (پاکستان)

۲۵ ڈالر (بیرونِ ملک)

دستاویز

سی-159 چناب بلاک نمبر 10 علامہ اقبال ٹاؤن لاہور

فون: 03334344716

ای میل:saleemashraf86@yahoo.com

اپنے ابا جی کے نام

جن کی شخصیت کو میں نے نہیں دیکھا
لیکن اس کے باوجود اُن کو لمحہ لمحہ اپنے پاس اور
اپنے ساتھ محسوس کیا

اے غائب از نظر کہ شدی ہم نشینِ من
می بینمت عیان و دعا می فرستمت

(حافظ)

فہرست

بس کہ دشوار ہے...

تنقید اپنی اصل کی رو سے نیم فلسفیانہ اور نیم سائنسی ہنر ہے۔ نیم فلسفیانہ اس لیے ہے کہ یہ استخراجی طرز فکر اختیار کرتی ہے۔ سائنسی اس لیے کہ یہ استقرائی طرز فکر کو بھی کام میں لاتی ہے۔ دونوں صورتوں میں تنقید کسی نہ کسی تھیوری یا موقف کو اختیار کرتی ہے۔ تھیوری تنقید کی 'گرامر' ہے تاہم پہلے اس گرامر کو سمجھ لینے اور مرتب کرنے پر اتنی توجہ نہیں تھی جتنی گزشتہ پچاس برسوں میں ہوئی ہے۔ جس طرح زبان کے قواعد اور گرامر کو سمجھے بغیر زبان دانی کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا اسی طرح تنقید کی گرامر یا تھیوری پر عبور حاصل کیے بغیر عملی تنقید میں دسترس کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا۔ تنقید بڑی حد تک علم ہے اور علم اکتساب سے آتا ہے۔ ہاں اکتساب کی صلاحیت فطری ہو سکتی ہے۔ میں نے اپنی کتاب میں شامل ناول نگاروں (حسن منظر، مرزا اطہر بیگ اور محمد عاصم بٹ) کے ناولوں پر تنقید کرتے وقت ماریو برگس یوسا کی کتاب کو بنیاد بنایا ہے۔ اس میں موجود ناولوں میں پائی جانے والی تکنیکی خصوصیات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے تنقید کی ہے۔ مذکورہ ناولوں کی تنقید میں گرامر کی رو سے جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے کیوں کہ موجود تنقید کی بنیاد گرامر ہی ہے۔ موجودہ تنقید کہانی کی ترتیب اور بیانیہ پر زور دیتی ہے۔ میں نے بھی کوشش کی ہے کہ تنقید کے انھی اصولوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے تنقید کروں۔

یہاں پر ایک بات کی وضاحت کرنا ضروری ہے وہ یہ کہ ناولوں پر تنقید کرتے وقت میں نے جو اقتباسات دیے ہیں ان کے صفحے نمبر درج کر دیے ہیں لیکن بعض اقتباسات ایسے ہیں جو پیروں کی صورت میں نہیں بلکہ سطور کی صورت میں ہیں۔ یہ سطور پورے ناول میں مختلف صفحوں سے لی گئی ہیں اس لیے ہر سطر کے سامنے حوالہ نمبر دینا مناسب نہیں لگ رہا تھا اس طرح حوالوں کی تعداد کو سمیٹنا مشکل ہو

جاتا۔ چناں چہ اس خدشے کے پیش نظر سطور والے اقتباسات میں صفحات نمبر درج نہیں کیے گئے۔
ناولوں پر تنقید کرتے وقت میں نے ہر ممکن کوشش کی ہے کہ موجودہ دور کی نئی تنقید کے بنیادی اصولوں کو مدِ نظر رکھ کر ناولوں کا جائزہ لوں۔ تحقیقی وتنقیدی موضوعات پر کوئی کام بھی حرف آخر نہیں ہوتا اس لیے اغلاط اور کوتاہیوں کا امکان بہر حال موجود ہوتا ہے۔ اگر کسی موقع پر مقالہ پڑھتے وقت تشنگی کا احساس ہو یا بعض امور کے بارے میں یہ مقالہ خاموش ملے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ بالکل جدید اور نیا کام ہے بلکہ اپنی نوعیت کا واحد کام ہے اس لیے ایسی صورت حال کا پیدا ہونا لازم ہے۔

روبینہ سلطان

باب اوّل

موجودہ اُردو ناول کا فکری وتنقیدی پس منظر

شعر واَدب اور فنون لطیفہ کے تناظر میں جدیدیت ایک ذہنی اور تخلیقی رویّے کا نام ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ جوں جوں انسان کی فکر ارتقا پذیر ہوتی ہے جدید ذہنی رجحانات وجود میں آتے ہیں اور یقینی طور پر اس کا اثر ادب پر بھی پڑتا ہے۔ چناں چہ ہر وہ رویّہ جو زندگی کی پرانی قدروں سے گریز اور نئی قدروں کی جستجو کا پتا دیتا ہے، جدید ہے۔ اگر دیکھا جائے تو مختلف تحریکوں کے ساتھ ساتھ ذہنی روّیوں میں تبدیلی رونما ہوئی جس کی جھلک ہمیں شعر وادب اور فنون لطیفہ میں نظر آتی ہے۔

لفظ 'جدیدیّت' جس قدر عام اور مانوس ہے اس کے بنیادی اور ضمنی مفاہیم اتنے ہی مبہم اور متعدد ہیں اس لیے اس کی واضح تعریف کرنا مشکل ہے کیوں کہ جدیدیّت کا تعلق صرف اَدب سے نہیں ہے بلکہ زندگی کے ہر شعبے سے ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ جدیدیّت کا تعلق تمام معاشرتی علوم سے ہے اور یہ ایک مستقل موضوع کا درجہ رکھتا ہے اس لیے اَدبی جدیدیّت کو واضح کرنا آسان نہیں ہے۔ بس کسی حد تک اس کی وضاحت ممکن ہے۔

> ''بقا اور فلاح کے پیش نظر تغیرات کے مقابلے یا مطابقت کے لیے انسان کی سعی پیہم کا نام 'جدیدیّت' ہے۔ جدیدیّت کوئی جدید شے نہیں ہے۔ یہ اتنی ہی قدیم ہے جتنی انسانیت۔ جدیدیّت کے اظہار کے ذرائع بدلتے رہے۔ افکار اور واقعات تاریخی تناظر میں قدیم یا جدید ہو سکتے ہیں لیکن اپنے مقام اور اپنے عہد میں تغیر آفرین افکار اور واقعات 'جدید' ہیں۔''(۱)

جدیدیّت روایت کی پاسداری کو اپنے لیے ضروری نہیں گردانتی۔ اس کی نظر میں روایت سے زیادہ اہم وہ صورت حال ہے جو فرد کو درپیش ہوتی ہے اس لیے اس صورت حال کا تجربہ اور تجزیہ جدیدیت میں اولیت رکھتا ہے۔ ہر مادی تجربہ انسانی نظام اور افکار واحساس کی مختلف سطحوں پر اپنے

اثرات منعکس کرتا ہے۔ایک ہی تجربے کے تاثر کی نوعیتیں مختلف افراد پر مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔جدید اُردو فکشن کے سرِ آغاز کی جستجو میں چوں کہ محض تاریخی واقعات کی اساس پر جدید و قدیم کے فیصلے کیے گئے ہیں اس لیے جدید کی اصطلاح کے تمام مضمرات کا احاطہ بھی ممکن نہیں ہو سکا لیکن اگر دیکھا جائے تو جدیدیّت ایک بین الاعظمی تحریک ثابت ہوئی جو بیسویں صدی کی مختلف دہائیوں میں مختلف ممالک میں پھیلی اور پھولی پھلی مثلاً فرانس میں اس کا زمانہ بیسویں صدی کا نصف اول، روس میں قبل از انقلاب تا ۱۹۲۰، جرمنی میں بیسویں صدی کا ربع اوّل، انگلستان میں بیسویں صدی کے آغاز سے ۱۹۳۹ء تک اور امریکہ میں پہلی جنگ عظیم سے لے کر دوسری جنگ عظیم کے آغاز تک جدیدیت کا چلن رہا۔ ہمارے ہاں اس کا آغاز بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے ہوا۔جدیدیت کی تحریک کوئی باقاعدہ تحریک نہیں ہے جس طرح ترقی پسند تحریک تھی جس کا باقاعدہ ایک منشور تھا۔جدیدیت ذہنی روّیہ ہے یعنی اپنی اقدار سے بغاوت کا رجحان۔تاریخ میں انسانی خود مختاری کا تصور اَدب میں رومانیت کی تحریک نے دیا۔مغرب میں انیسویں صدی کا نصف رومانیت کے آغاز و ارتقا کا دور تھا۔

رومانیت کو ہم جدیدیت کا پس منظر کہہ سکتے ہیں۔اس طرح رومانیت اور جدیدیت میں فکری ہم آہنگی نظر آتی ہے۔فلسفیانہ خیالات نے اس کو بڑھاوا دیا اور پہلی جنگ عظیم کا واقعہ انسانی یقین کی تباہی کا سب سے بڑا واقعہ ہے اور یہ یقین اس کو سائنسی ترقی کی بنا پر حاصل تھا۔مجموعی طور پر وہ معاشرے جو ترقی کے علمبردار تھے اس بڑی تباہی سے ان کا یقین ملیامیٹ ہو گیا۔اس طرح نفسیاتی سطح پر تبدیلیاں رونما ہوئیں۔سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے بیسویں صدی کے ذہن کو مزید اُلجھنوں میں ڈالا تھا، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ سائنس نے انسان کے شعور کی زرخیزی، اس کے خوابوں کی جست، مقاصد کے حصول، فکر کی کشادگی اور حوصلوں کی بلندی نے اس کی تنظیم اور توانائی میں اضافہ کیا جب کہ دوسری طرف اس کی جذباتی زندگی، عقائد اور ذہنی سہاروں پر کاری ضرب بھی لگی۔سب سے اندوہ ناک حقیقت یہ احساس ہے کہ اپنی طاقت سے وہ خود کو تباہ کرنے پر بھی قادر ہو گیا ہے۔یہ احساس جدید انسان کی ذہنی کشمکش کا باعث بنا اور اس کشمکش کی لہر مزید تیز ہوتی گئی۔ان کے خیال میں سائنس شاید اتنی غیر جانب دار نہیں رہی جس کا اس کو دعویٰ تھا سیاست اس کی سمت کا تعین کرتی ہے اور اس کی قوت کو تعمیر کی بجائے تخریب پر مائل کرتی ہے۔سائنسی فکر میں خود اعتمادی کی کمی کا ایک سبب اس کی قطعیت پر ایمان کا تزلزل

بھی ہے۔جب یہ ایمان ٹوٹا تھا تو اس کے اثرات اخلاقیات پر بھی مرتب ہوئے۔اس طرح انسان پر یہ حقیقت کھلی کہ جس سائنسی ایجاد کو وہ اپنی سب سے بڑی طاقت سمجھ رہے تھے وہی ان کے لیے تباہی کا باعث بنی اور انسان اپنے باطنی حالات، معاشرت، تاریخ، مذہب، روایت اور نسلی رشتوں کے جبر سے آزاد ہونے کے باوجود بے بس ہیں۔

مجموعی طور پر ہر وہ معاشرہ جو سائنسی ترقی کے علم بردار تھا، اتنی بڑی تباہی کی وجہ سے ان کا یقین ختم ہو گیا اور نفسیاتی سطح پر تبدیلیاں رونما ہوئیں مثلاً ٹی ایس ایلیٹ کی The Waste Land اس تبدیلی کی اہم مثال ہے۔اس کے علاوہ جیمز جوائس کا ناول 'یولیسیس' بھی اس کی اہم مثال ہے۔دوسری جنگ عظیم کی تباہی کے نتیجے میں معاشی بدحالی اور اخلاقی قدروں کی پامالی نے سماجی اور ثقافتی سطح پر عدم تحفظ اور عدم اعتماد کی فضا پیدا کی۔اس زبوں حالی نے اَدب کو بھی متاثر کیا اور بعض دانشوروں اور قلم کاروں میں مایوسی اور مردہ دلی، سرد مہری اور غیر یقینی جیسی کیفیات پیدا کر دیں۔ان کا اعتماد اس رجائیت پسندی سے اٹھ گیا جو انیسویں صدی کے یورپی معاشرے میں چلی آ رہی تھی۔وہ آہستہ آہستہ اپنی ذات کے خول تک محدود ہوتے چلے گئے۔یہاں تک کہ قنوطیت نے پوری طرح ان کو اپنی گرفت میں لے لیا۔جدیدیّت کی یہ لہر اپنے ساتھ وکٹوریہ عہد کی اقدار کو بہا لے گئی۔

''۱۹۱۰ سے لے کر ۱۹۳۰ تک وکٹوریہ عہد کے معیارِ شعریات کو نظر انداز کیا گیا اور اس کی جگہ نئی شعریات کو متعارف کروایا گیا۔ ملارمے، کافکا، ورجینیا وولف، جیمز جوائس، ٹی ایس ایلیٹ، مارسل پروست، کھنوت ہمیسن اور ایذرا پاؤنڈ ہائی موڈرن ازم، کی وہ نمایاں شخصیات ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقات کے ذریعے اَدب کے اساسی کردار کو متعین کرنے کی کوشش کی۔ جدیدیّت میں تاثریت (Impressionism) اور موضوعیت، (Subjectivity) پر زور دیا اور شعورِ ذات (Self Consciousness) اور انعکاس ذات (Reflexivity) اَدب کا محور قرار پائے۔''(۲)

پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی ہولناک تباہی نے انسان کو اجتماعی موت کے الم ناک احساس سے دوچار کیا، جس کی جڑیں اس کے وجود میں پیوست ہو گئیں۔انسان کی فکر کا نظام بکھر گیا اور اس میں نئے سرے سے پوری تہذیب کا محاسبہ کرنے کی تحریک پیدا ہوئی۔مادی ترقیوں کی طرف سے بے اطمینانی کا

ایک اہم سبب یہ بھی ہے کہ سائنسی ترقی نے تہذیب کی معصومیت کو صدمہ پہنچایا اور وہ فضا پیدا کی جس میں انسان کی قوتیں جسمانی آسائشوں کے حصول کی کوشش میں صرف ہوتی رہتی ہیں اور رفتہ رفتہ وہ فطری زندگی سے دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ جنگ اور استحصال کی قوتیں اس کی فطری توانائیوں پر غالب آ کر اس کے وجود کو مسخ کر دیتی ہیں۔

''ان جنگوں نے کئی قدروں کو بے معانی اور کئی الفاظ کو بے روح کر دیا۔ یہ قدریں اور الفاظ اس کا تہذیبی ورثہ اور ذہنی سہارا تھے اور یہ جنگیں اس کی جبلت کا اظہار نہیں بلکہ تہذیب کی غلط روی اور اقدار کی شکست کا نتیجہ تھیں۔ پرسؔ کے یہ الفاظ بھی جولین ہکسلے کے نظریے کی تصدیق کرتے ہیں کہ یہ جنگ مذہب کی جنگ نہیں ہے بلکہ مفادات کی جنگ ہے۔ انسانوں کی جنگ ہے بلکہ ایک دوسرے کے خلاف مشینوں کی تکنیکی سرگرمی ہے۔'' (۳)

عالمی جنگوں نے انسان کے باطن ہی کو نئے سوالات و مسائل سے دوچار نہیں کیا بلکہ اس نے بیرونی دنیا پر بھی دور رس اثرات ڈالے۔ شعر و اَدب، فن اور جمالیات کے تصورات میں تبدیلیاں رونما ہوئیں اور شہری معاشرے کی فضا ایک نئے انقلاب سے روشناس ہوئی۔ جس نے اس کی فکر کے زاویے بھی بدل ڈالے۔ سیاسی، سماجی، مذہبی اور اخلاقی ہر سطح پر انسانی روّیوں میں نئی جہتوں کے اضافے ہوئے۔ معاشرے میں افراد کے باہمی رشتوں یا فرد اور اس کے ماحول کے ربط کی نوعیت اب پہلی جیسی نہ رہی اور موجودہ معاشرے سے بے زاری کا اظہار بھی وہ اسی لیے کرتا ہے کہ اس معاشرے سے ذہنی ہم آہنگی پیدا کرنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے تشخص سے ہاتھ دھو بیٹھے یا پھر اپنے وجود کی موت قبول کر لے۔ یہ بے زاری دراصل ایک موت نما زندگی سے بے زاری کا اظہار ہے۔ میرے خیال میں موت اور زندگی دونوں انسان کے لیے یکساں معنویّت اور اہمیت کی حامل ہیں۔ پروست کا کہنا تھا کہ

''موت کا تصوّر انسان کے ذہن پر اسی طرح حاوی رہا جیسے اپنی شناخت کا تصوّر''۔ (۴)

اس لیے ہم دیکھتے ہیں فن کو اس نے اذیتوں سے نجات یا زندگی کی دہشت خیزی کا وسیلہ بنانے کی کوشش کی اور بہت سے ایسے قلم کاروں نے اپنی اس کیفیت کا اظہار اپنی تحریروں میں کیا۔ یہ سوچے بغیر کہ یہ عام قاری کی فہم اور گرفت میں ہے کہ نہیں۔ ان نگارشات کے تخلیق کاروں کو اس بات سے کوئی

علاقہ نہیں تھا کہ ان کا لکھا ہوا کسی کی سمجھ میں آتا ہے کہ نہیں۔ ایلیٹ اس صورت حال کی تاویل اس طرح پیش کرتا ہے:

''ایک ایسے عہد میں جب کہ ہر طرف اشیا (مادے) کا بہاؤ عام تھا اور اَدب و فن کی قدر و قیمت بہت نیچے آ گئی تھی اور اس بہاؤ میں اَدب کٹاؤ کی زد میں تھا تو ضروری تھا کہ اَدبی زبان میں پیچیدگی اور اُلجھاؤ پیدا کیا جائے تا کہ اَدب مزید نیچے گرنے سے بچ سکے''۔ (۵)

غرض یہ کہ ڈیکارٹ سے لے کر سارتر تک انسان اپنا موضوع آپ رہا۔ جدیدیت میں ذات کائنات کا مرکزی حوالہ بنی رہی۔ روشن خیالی کی تحریک سے وجودیّت تک ہیومن ازم کا بول بالا رہا۔ ایک طرح سے جدیدیّت سائنسی عقلیت پسندی کی تحریک تھی، جو مذہبی روایات کو بالخصوص جدید فکری عقلی روّیوں سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ سائنسی عقلیت سے جب مذہبی اعتقادات متزلزل ہونے لگے تو ایک نفسیاتی کشمکش کا پیدا ہونا لازم تھا۔ اس کشمکش سے نبرد آزما ہونے کی فکری کوشش اور جذباتی اخلاص کا نتیجہ انسان دوستی تھا۔ انسان نے ماورا کی بجائے خود اپنے آپ کو عظیم تصوّر کیا اور اپنی نوع پر بھروسہ کرنے کا روّیہ اپنایا اور عظمتِ آدم کا ایک نیا فلسفہ تراشا۔ مغرب میں اس کی مثال فریدرک نطشے کا سپر مین ہے اور مشرق میں اقبال کا مردِ کامل لیکن جدیدیّت کا تصوّرِ عظمتِ آدم اور سپر مین میں یہ فرق ہے کہ سپر مین کے ہاں بے بسی کا شائبہ تک نہیں ہے۔ جدید اَدب کے فرد اور سپر مین میں یہ نسبت تو موجود ہے کہ دونوں اس دنیا سے خود کو ماورا سمجھتے ہیں تاہم دُکھ کی آگ کو بخوشی پی جاتے ہیں جب کہ جدید اَدب کا فرد بے بسی اور بے چارگی کے بشری اوصاف سے ماورا نہیں ہے۔ جدیدیّت کے تین بنیادی ستون ہیں (۱) عقلیت (۲) داخلیت (۳) خود مختاریت۔ فلسفۂ جدیدیّت اس فلسفے سے بالکل مختلف تھا جو مذہب کا عطا کردہ تھا۔ اب انسان اپنی آزادیٔ فکر اور اپنی مخفی قوتوں کے ادراک کی بنا پر محترم تھا۔ اس ادراک نے انسان کو غیر معمولی اعتماد بخشا اور انسان تسخیرِ فطرت کے قابل ہوا۔ یہی ''ہیومن ازم'' جمالیاتی جدیدیّت میں آ کر انسانی انا کی برتری میں بدل گیا۔ اس کو روشن خیالی کی تحریک کا نام بھی دیا گیا ہے۔ روشن خیالی کا بنیادی فلسفہ یہ تھا کہ عقل انسانیت کے تمام مسائل کو حل کر دے گی۔ دنیا کو تمام ناپسندیدہ عناصر جیسے توہمات، درندگی، جہالت اور ناانصافی وغیرہ سے نجات دلا دے گی۔ (۶)

لیکن ایسا کچھ نہ ہوا بلکہ مایوسی جدید دور کے انسان کا مقدر بنی۔

جدیدیت اور روایت کے ٹکراؤ سے دو قسم کے فکری دائرے وجود میں آتے ہیں۔ ایک اعتدال و امتزاج کا دائرہ (Conservative) اور دوسرا انقلابی دائرہ۔ اعتدال و امتزاج سے مراد یہ ہے کہ جب جدید کو اس شرط پر قبول کر لیا جائے کہ روایت کی روح کو نقصان نہ پہنچے یعنی جدید کی مقبولیت روایت کی شرائط پر ہو۔ مثبت اور منفی پہلو الگ کر کے مثبت کو قبول اور منفی کو مسترد کر دیا جاتا ہے۔ گویا روایت کی اتھارٹی برقرار رکھی جاتی ہے یہ رویہ بالعموم وہاں اختیار کیا جاتا ہے جہاں مذہب کی گرفت شدید ہو۔ دوسرا رویہ انقلابی ہے یہ رویہ روایت کی اتھارٹی کو یکسر رد کر دیتا ہے یہ جدید کو موزوں قرار دیتا ہے اور روایت کو از کار رفتہ اور فرسودہ گردانتا ہے۔ اس ذہنی کشمکش کے نتیجے میں انسانی ذہن میں جو جگہ خالی ہوتی ہے اسے تجربہ پسندی (Experimentalism) سے پر کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس طرح وہ اپنے راستے خود متعین کرتا ہے یہاں تک کہ اَدب کی راہیں بھی خود متعین کرتا ہے اور اَدب کو اپنے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور تحریروں میں اس کا اظہار بھی کرتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تو پورے جدید مغربی اَدب کو رومانی الاصل قرار دیا ہے کیوں کہ اس جدید اَدب کی دروں بینی انفرادی اور ذاتی اظہار میں المناک شدت اور ہیئت موضوع کی وحدت کا تصور روحانی احیاء کا ورثہ ہیں۔ (۷) اس نقطۂ نظر سے ایک حد تک ہی اتفاق کیا جا سکتا ہے کیوں کہ جدیدیت میں 'ہیومن ازم' اور 'وجودیت' کے نظریات بھی کارفرما ہیں۔ جدیدیت کے تصورات دراصل ایسے تصورات نہیں کہ جن کے لیے کوئی سوچی سمجھی سڑک متعین کی گئی ہے کہ جدیدیت کے مکتبۂ فکر سے تعلق رکھنے والے اسی سڑک پر چل کر اپنی منزلِ مقصود تک پہنچ سکتے ہیں۔ یہ تبدیلیاں خود بخود رونما ہوتی رہتی ہیں بلکہ یوں کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ غیر محسوس طریقے سے معاشرے میں تبدیلیاں آتی ہیں اور جب یہ تبدیلیاں ناگزیر ہو جاتی ہیں تو ان تبدیلیوں سے متفق لوگ تحریک کی شکل میں اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور یہ تحریک معاشرے میں انقلاب کی صورت میں رونما ہوتی ہے۔

اس عہد کی فکر پر بیک وقت حقیقت اور ماورائے حقیقت مذہب، لا مذہبیت، وجودیت، اشتراکیت، سائنس، حال پرستی اور تاریخ کے اثرات نظر آتے ہیں۔ انیسویں صدی میں تین معتبر نام دکھائی دیتے ہیں جن کی فکر نے لوگوں کی سوچ اور اندازِ فکر میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ ان میں فرائیڈ ،کارل مارکس اور ڈارون کے نام بلا چون و چرا لیے جا سکتے ہیں۔

ان تینوں کے نظریات نے صحیح معنوں میں لوگوں کے اندازِ فکر کے دھارے بدل دیے۔ کارل مارکس نے جدلیاتی عمل کو جو سر کے بل کھڑا تھا۔ پاؤں پر کھڑا کر کے مزدور طبقے کے ہاتھوں میں انقلاب کا حربہ بنا دیا۔ مارکس کا تصورِ ارتقا ہیگل کے تصورِ ارتقا سے ماخوذ ہے، لیکن اس کے زمانے تک ارتقا کا سائنسی نظریہ دنیائے علم میں روشناس ہو چکا تھا۔ مارکس ڈارون کا ہمعصر ہے۔ ڈارون کی طرح مارکس کا نظریہ بھی سائنسی طریقہ کار پر مبنی ہے۔ مارکس نے ارتقائیت اور اثباتیت کو مادیت کی سرزمین پر کھڑا کیا اور اس کو سائنسی فکر سے ہم آہنگ کیا مارکس نے مادے کی اوّلیت کے ساتھ ساتھ انسانی ذہن کی فعالیت، تخلیقی فعل اور تخلیقی سرگرمی میں قوانینِ فطرت کے خلاف جدوجہد کے اصول کو سمجھا۔ مارکس کا یہ فلسفہ اپنے عہد کے فکری دھاروں ہی کا ایک لازمی جزو تھا۔ مارکس کا نصب العین یہ تھا کہ سرمایہ دارانہ معاشرے اور اس کے ریاستی اداروں کو ختم کر کے ایک جدید پرولتاری طبقے کی خود مختارانہ ترقی کے لیے راہ ہموار کی جائے۔ اس مقصد کو پورا کرنے کے لیے مارکس نے ذہنی بغاوت اور نظریاتی جنگ کو بڑھا دیا۔ بقول اینگلز:

''مارکس اپنے زمانے میں سرمایہ دار حکومتوں کا سب سے بڑا موضوع بن گیا''۔ (۸)

اینگلز کا خیال ہے کہ جس طرح ڈارون نے عضوی فطرت کے ارتقاء کا قانون دریافت کیا اسی طرح مارکس نے انسانی تاریخ کے ارتقا کے قانون کی طرف توجہ دلائی اور یہ بتایا کہ نوعِ انسان کو سیاست سائنس، فنون اور مذہب کی طرف جانے سے پہلے لباس، خوراک اور سر چھپانے کی جگہ کے لئے جدوجہد کرنی چاہیے۔ مارکس نے یہ سبق دیا کہ تاریخی تغیرات انسان کے بدلتے ہوئے افکار و اقدار کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ انسان کی پوری تاریخ دراصل طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے۔ یہ ہی جدوجہد انسان کے خواب و خیال کی سمتوں کا تعین کرتی ہے۔

''مارکس ازم ایک تصورِ حیات ہی نہیں نظامِ حیات بھی ہے۔ جس نے کم و بیش ہر شعبے میں زندگی کے آداب کا ایک نیا خاکہ پیش کیا۔ دولت کی منصفانہ تقسیم اور زندگی کے بعض بنیادی مسئلوں کی اہمیت کا شعور عام کیا لیکن مارکس ازم ہمہ گیری کے دعوؤں کے باوجود انسانی مزاج کے کثیر الابعاد مطالبات کے ساتھ یکساں طور پر انصاف نہیں کر سکی۔ انسان کے معاشی مسائل کو اس نے اتنی اہمیت دی کہ دوسرے کئی مسئلے اس کی گرفت سے نکل گئے اور ان کا کوئی

مؤثر حل مارکس ازم کے نظامِ فکر سے حاصل نہیں کیا جاسکا... مارکس ازم نے دراصل اس خلا کو پر کرنے کی کوشش کی تھی جو منظم مذہب کی عدم مقبولیت نے پیدا کیا تھا۔"(۹)

اس میں شک نہیں ہے کہ مارکس ازم ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے اپنے معیاروں کے مطابق تہذیب کے ایک عملی تجربے کی مثال پیش کی اور بیسویں صدی کے کئی نمو پذیر معاشروں کی تعمیر میں معنی خیز رول ادا کیا۔ مارکس نے اشتراکیت کو ایک سیاسی فلسفے اور اقتصادی نظام کی شکل دی تھی اور اس نظام کی تکمیل رُوس میں ۱۹۱۷ء کے انقلاب کے بعد ہوئی۔ اس نظام کا خواب نامہ مارکس نے مرتب کیا تھا۔ لینن نے اس کی تعبیر ڈھونڈی۔ لینن کا خیال تھا کہ

"کوئی بھی صحت مند آدمی جو پاگل خانے میں نہیں ہے اور جسے عقلیت پسند فلسفیوں کی شاگردی کا شرف حاصل نہیں ہوا بلا ارادہ مادیت پر قائم ہے۔"(۱۰)

ڈارون کے نظریہ ارتقا نے اس طرز فکر کو تقویت پہنچائی تھی اور یہ بتایا تھا کہ انسان ایک عجیب و غریب مخلوق (بندر یعنی جانور) کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ ڈارون نے اپنا نظریہ منضبط طور پر ایچ ہکسلے کی کتاب فطرت میں اس کا مقام (Man's place in nature) کی اشاعت کے آٹھ برس بعد ۱۸۷۰ء میں پیش کیا (The Descent of man)۔ اس نظریے نے عقل پرستی کے ماحول میں ایسی عالم گیر مقبولیت حاصل کی کہ مذہبی اور قدامت پسند حلقوں کی جانب سے شدید مخالفت کے باوجود اس نے تاریخ اور ارتقا کی روایت کے سلسلے میں بظاہر تمام مفروضات اور توہمات کا خاتمہ کر دیا۔ اس نے بتایا کہ انسان نہ تو خدا کا نائب ہے اور نہ کسی فوق فطری قوت کا مالک ہے۔ اگر انسان فطرت سے نبرد آزمائی کا حوصلہ رکھتا ہے تو اس کی وجہ عطیہ الٰہی نہیں بلکہ جغرافیائی طبیعی اور عمرانی ماحول ہے نیز ارتقا کے وہ عناصر ہیں جو اس کی ہیئت وحیثیت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ڈارون نے مذہب کے سلسلے میں اپنا ردّیہ یوں واضح کیا کہ وہ خدا کی ذات کا منکر اس لیے ہے کہ کسی نادیدہ مسئلے کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے کی وہ صلاحیت نہیں رکھتا۔

ڈارون نے فطری انتخاب (Natural Selection) یا بقائے اصلح (Survival of the fittest) جو تصور پیش کیا تھا اس نے بیسویں صدی میں بالآخر فاشزم یا قوت پرستی کے رجحان کو ایک نظریاتی اساس بھی فراہم کی۔ اس طرح مارکس اور ڈارون کے نظریات نے ایک نئی شعوری قوت عطا

کی اور زندگی کے ہر میدان میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان دو شخصیتوں کی فکری اساس کے ساتھ ساتھ فرائڈ کی فکری اساس بھی بڑی اہم ہے اور انیسویں صدی کی تبدیلی کا بڑا محرک بنی۔

فرائڈ کے نظریات کا اثر بھی جدیدیت پر پڑا۔ جدیدیت کے تخلیقی مسائل کو سمجھنے کے لئے فرائڈ، یونگ اور ایڈلر کے نظریات سے آگہی بھی ضروری ہے۔ ان کے نظریات نے انسانی وجود کے بعض گوشوں کا انکشاف کیا بلکہ ان کے نظریات نے نئی تخلیقی فکر کے اظہار اور طریق کار پر براہ راست اثر ڈالا۔ فرائڈ کا خیال تھا کہ جنسی جبلت انسانی فکر و عمل پر اسی وقت اثر انداز ہونا شروع ہو جاتی ہے جب وہ شعور کے ذریعے اپنی انا تک رسائی کی منزل سے ابھی دور ہوتا ہے۔ یہ ذات کا بظاہر مجہول عنصر ہے لیکن لامحدود توانائی کا مخزن ہے۔ خوف اور احتسابات اسے پسپا کر دیتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بلوغ تک پہنچنے پر بچے انواع و اقسام کی ذہنی الجھنوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔

"اگر اس ننھے وحشی (بچے) پر کوئی پابندی نہ ہو تو وہ اپنی عمر کی تمام حماقتیں برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ ایک تیس (۳۰) سالہ مرد کے تند جذبات اور ایک گھٹنوں کے بل چلنے والے بچے کی ناسمجھی مجتمع کرنے پر قادر ہو تو وہ اپنے باپ کی گردن مروڑ کے اپنی ماں سے ہم بستری کر لے گا۔"(۱۱)

اس جبلّت کا احتساب ایک زبردست مزاحم قوت ہے جس کا نتیجہ بے دلی اور شکست حوصلگی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ زندگی کی طرف ایک رجائی زاویۂ نظر اسی جبلت کی آسودگی کا عطیہ ہے۔ یہ آسودگی انسان کو پورا آدمی بناتی ہے۔ شخصیت کی وہ گتھیاں جنھیں روایتی اخلاقیات نے شجر ممنوعہ سمجھ کر جوں کا توں چھوڑ دیا تھا اور جن کے بارے میں سوچنا اور گفتگو کرنا ذہنی بیماری کا نتیجہ یا بے حیائی سمجھا جاتا تھا، فرائڈ نے ان کی اہمیت جتائی اور انھیں ذات و زندگی کے وسیع تر تصورات سے مربوط کیا۔ فرائڈ نے وجود کی طرف ایک نئے زاویۂ نظر کی داغ بیل ڈالی۔ تخلیقی اظہار و افکار کو ایک نئی جہت بخشی۔

جبلّت اور شعور کے تنازعے کا ایک اور نقش ذات اور معاشرے کی کشمکش میں ابھرتا ہے۔ فرائڈ نے معاشرے کو ایک اندھی قوت سے تعبیر کیا تھا اور اس نے ہر جاندار خلیے میں موت کی ایک جبلت کے وجود کا ذکر کیا جو غیر عضوی حالت کی طرف مراجعت کی خواہش کو مشتعل کرتی رہتی ہے۔

"فرائڈ انسان میں چھپے ہوئے شیطان کو ورغلاتا ہے اور انسان کو تمیز و شائستگی کے حصار

توڑنے کی ترغیب دیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فرائڈ نے جنس کو ایک مرکزی نقطہ قرار دیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ زندگی کی تعبیر میں وہ چار عوامل یعنی لاشعور، انا، فوق الانا اور اصولِ حقیقت کو بھی فعال کہتا ہے۔ وہ نہ تو انسان کو ہر اخلاقیات سے بے نیاز کرنے کے درپے ہے نہ اسے تعقل کی سرد مہر سماجی مشین کا پرزہ بنانا چاہتا ہے اس نے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ جنسی زندگی اور فطری زندگی کے مابین کوئی خلیج حائل نہیں۔ دشواریاں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب سیاست، مذہب، عقائد، رسوم، روایات، نسلی امتیازات، قومی مفادات اور طبقاتی مصلحتیں انسان کی فطری زندگی کو اس کی جبلتوں سے الگ سمجھ کر ان دونوں کے مابین اخلاقیات کے رسمی تصورات کی دیوار کھڑی کر دیتی ہیں۔ اسی صورت میں زخم خوردہ جبلت، خون ریزی اور غارت گری کے ذریعے یا جنسی درندگی کے اظہار سے اپنی مجروح انا کو تسکین دیتی ہے اور انسان سماجی ذہنی، نسلی اور قومی برتری کے بے ہودہ مظاہرے پر مائل ہوتا ہے۔" (۱۲)

فرائڈ کے دلائل جن معاملات میں سب سے زیادہ مستحکم ہیں، رسمی حجابات کے سبب ان ہی کی مخالفت میں سب سے زیادہ شدت برتی گئی مثلاً بچوں کی جبلت اور جنسی اُلجھنوں کے مسئلے میں۔

فرائڈ نے خواب، اساطیر، جنسی کج روی جیسی تجربوں کی تجسیم کے عمل، فکر اور رویوں میں اندرونی تضادات، خوف اور دہشت کی علت، جرم و سزا سے متعلق تصورات، بے ترتیبی میں ربط کی جستجو، نجی علامتوں کے استعمال، الفاظ کی شخصیت کے نظریے، تعقل کے غیر عقلیت اور جبلت کے استدلال کا تجزیہ علمی سطح پر کیا اور اس نے شعور اور تحت الشعور کی باہمی کشمکش کا ادراک آزاد تلازمۂ خیال کے تصور کے ذریعے کیا ہے جس کا سرچشمہ شعور کی رو اس طرح بالواسطہ طور پر وجدان ہے۔ فرائڈ نے کہا تھا کہ انسان کی اصلیت اس کے ظاہر سے مختلف ہوتی ہے اور اس کا ذہنی سفر لازمی طور پر لاشعوری گرہوں کا پابند تھا۔ وہ اعمال جو انسان سے شعوری سطح پر سرزد ہوتے ہیں انھیں فرائڈ انسان کے پورے وجود کے الگ ٹھہرے ہوئے اجزا سے تعبیر کرتا ہے۔ جنسی جبلتوں کو وہ انسان کے تہذیبی، فنی اور عمرانی کارناموں کی قوت متحرکہ کہتا ہے۔ خواب اس حقیقت کا انکشاف کرتے ہیں کہ لاشعور کم و بیش کلیتاً جنسی جبلت کی زنجیر میں گھرا رہتا ہے اس لیے خواب پر تعبیر جنس کی اصطلاحات میں ممکن ہے۔ جنسی جبلت فرائڈ کے نظریات کا نقطۂ آغاز ہے اس سے انسان کی شخصیت اور اس کی تخلیقی توانائیوں کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے

تمام ہیجانات، حسی ارتقاشات اور تجربے اسی کے بطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہ انسان کو کرداریت کے میکانکی تصور سے الگ کرتی ہے اور اس کے غیر متوقع اور ناگہانی اظہارات کی اساس فراہم کرنے کے علاوہ ان کی ہیئت کا تعین بھی کرتی ہے۔ فرائڈ کے نزدیک شعور کا عمل روشنی کے عمل سے مماثل ہوتا ہے جو موجودات اور اشیا کی شناخت میں معاون ہوتا ہے لیکن اس کے ہونے یا نہ ہونے سے ان کی حقیقت پر حرف نہیں آتا۔ لاشعور اشیا کی ہیئت ہی نہیں ماہیت بھی بدل دیتا ہے کیوں کہ اس کی گرفت میں آنے والی ہر شے اور ہر احساس ایک نجی اور ایک انفرادی تجربہ بن جاتا ہے تخلیقی استعداد ہے جو ذہن کی نگرانی میں آزادیٔ عمل سے محروم ہو جاتی ہے۔

مذکورہ حقائق کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وجود کے بعض گوشوں پر حد سے زیادہ ارتکاز کے باعث گرچہ کہیں کہیں فرائڈ کی فکر میں عدم توازن کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن بقول ٹرلنگ:

"فرائڈ نے انسان کو باوقار اور دل چسپ نیز حیاتیات اور ثقافت کا ایک پیچیدہ معمہ بنا دیا ہے۔" (۱۳)

نئی فکشن کے ابہام اور پیچیدگیوں کو ذات کی اس پیچیدگی کا پرتو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ نئی جنسی اخلاقیات پر فرائڈ کے اثر اور نئے تخلیقی رویوں سے فرائڈ کی فکری قربت ایک مسلمہ حقیقت ہے۔

بیسویں صدی کی فکر میں تبدیلی جو آگے چل کر اکیسویں صدی میں ایک رجحان کی صورت اختیار کر گئی زین بدھ مت اور ہندوستانی فلسفہ ہے۔ جسے مغرب میں نہ صرف قبولیت کی سند ملی بلکہ جس نے بیسویں صدی کے تخلیقی اور فنی تصورات پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ انسان کے ذہنی اور نفسیاتی کوائف، اس کے اظہار کی ہیئتوں اور افکار میں اشتراک کے کئی نقش دکھائی دیتے ہیں۔ زین کا نقطۂ آغاز یہ تصور ہے کہ حقیقتِ اولیٰ انسان کے حواس، تعقل اور گویائی کی سطح سے ارفع تر ہے اور اس کے وجود و عدم کا منطقی طور پر تیقن نہیں ہو سکتا۔ زین بدھ مت کی اساس وہ اُلجھنیں ہیں جو انسان کی خودکار صلاحیتوں اور اس کی انفرادیت کے اظہار کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے میں ناکامی کے باعث پیدا ہوتی ہیں۔ مغرب میں اسے وجودیت کے ایک مشرقی تصور سے تعبیر کیا گیا۔ زین بدھ مت کی فکر بیسویں صدی کے اجتماعی اور ذاتی مسائل کے تناظر میں ایک نئی معنویت کی حامل ثابت ہوئی۔ اس فکر کی بازیافت سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ فکر جو انسان کے تہذیبی معیار و قدر کا اظہار ہے، زمانی تقسیم کی بنیاد پر نئی اور

پرانی نہیں ہوتی۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر عہد کے انسان کی معاشرتی اور ذہنی ضرورتوں، رشتوں اور ذمے داریوں میں امتیازات کے باوصف ایسی مشابہتیں بھی ہوتی ہیں جو وقت کے مدوجزر کے ساتھ ڈوبتی اور ابھرتی ہوئی قوموں اور نسلوں کے انسان کو طبعی حدود سے آزاد اور ایک وسیع تر حقیقت کی علامت بناتی ہیں جو تاریخ کی دُھوپ چھاؤں کے ساتھ ساتھ جینے اور مرنے والا ایک مادی پیکر بھی ہوتا ہے اور ایک زندہ و پائندہ تصور بھی، جسے ہر عہد کا انسان وجود کے ایک مسلسل تجربے یا سوال کی شکل میں دیکھتا ہے۔

''زندگی کی خواہش اور زندگی سے بے زاری کا احساس، بے چارگی اور نامرادی کے حوصلہ شکن تجربے اور علم کی پیاس بجھانے کے لیے کائنات کی تسخیر کے منصوبے، دنیا سے دوری کا خیال اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کا خواب، حال سے پابستگی اور ماضی کی بازدید کا جذبہ اور مستقبل کے امکانات کی جستجو، تھکن اور لاحاصلی کا کرب اور ان دیکھی منزلوں کی تلاش فطرت کے ہر بھید کو تعقل کی روشنی سے حجاب کرنے کی ہوس اور ایک گونہ بے خودی کا شوق، بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار و میلانات کی دیواریں انھی تضادات کی بنیادوں پر استوار ہوئی ہیں۔ ایک طرف انفرادیت کی لے تیز ہوئی دوسری طرف ایسے معاشرتی اور سماجی نظام کی تشکیل کے خواب بھی دیکھے گئے ہیں جہاں انفرادی آزادی کی بجائے اقتصادی مساوات کو تہذیبی ارتقا کا نصب العین سمجھا گیا ہے۔ خدا کی موت کا اعلان بھی ہوا اور نئے خداؤں کی دریافت بھی۔ سرمایہ داری، اشتراکیت، عقلیت اور روحانیت ان کے علم بردار مختلف گروہوں، فرقوں اور قوموں اور مسلکوں میں بٹے ہوئے اپنے اپنے طور پر تہذیب کی تعمیر اور انسانی مسائل کے حل کی جستجو میں بھی لگے ہوئے ہیں۔'' (۱۴)

بیسویں صدی میں مذاہب یعنی تمام عالمی مذاہب حتیٰ کہ بدھ مت بھی جس نے شخصی خدا میں عقیدے سے انکار کے ذریعے آزادانہ تفکر کو نسبتاً ایک زیادہ وسیع نظریات سے دوچار کیا۔ یہ تمام انسانی عمل کے گرد اخلاق کا ایک حصار کھینچتے ہیں۔ کوئی بھی مذہبی فکر اخلاقیات کے جبر سے آزاد نہیں ہو سکتی کیوں کہ مذہبی احساس ہمیشہ ذہنی اور روحانی ناآسودگی کی فضا میں پیدا ہوتا ہے اور اس ناآسودگی کی بنیاد چوں کہ بعض نامطبوع حقائق ہوتے ہیں اس لیے اس احساس کی بیداری کے ساتھ ہی اخلاقیات کا ایک خاکہ بھی رونما ہونے لگتا ہے جو ناپسندیدہ حقیقتوں کے ہجوم میں ایک مثالی اور معیاری دنیا کے تصور کی

نشاندہی کرتا ہے۔ تہذیب ذات کے ذریعے ایک نئی زندگی کے حصول کی ترغیب دیتا ہے اور نتیجتاً مذہب ایک ذاتی معاملہ نہیں رہ جاتا اور انسان کو گردوپیش کی دنیا کے بنانے اور بدلنے پر آمادہ بھی کرتا ہے۔ مارکس نے بھی خیال اور عمل کی اس وحدت پر زور دیا تھا۔ جس طرح مذاہب عمل صالح یا کرم کے صلے میں ایک بہتر زندگی یا ابدی مسرت کا وعدہ کرتے ہیں اسی طرح مارکس ازم بھی اشتراکی معاشرے کا خواب دکھاتی ہے لیکن بیسویں صدی کے تہذیبی المیے سے قطع نظر تاریخ نے نئے انسان کو خوابوں کی پامالی اور وجود کی بے چارگی کے جس اذیت ناک تجربے سے دوچار کیا ہے اس کے سبب سے ہر ضابطے کو وہ شک کی نظر سے دیکھتا ہے اور سماجی اخلاق کے ہر تصور میں اسے اپنی ذات کی نفی اور بیرونی مقاصد کے تسلط کا احساس ہوتا ہے۔ ہندومت بھی ذات کی تکمیل اور تہذیب پر زور دیتا ہے لیکن نہ تو کسی بنیادی عقیدے کے افراد کی شرط لگاتا ہے نہ حلال و حرام کی کوئی خاص حد مقرر کرتا ہے جس سے تجاوز کرنے سے دائرۂ ایمان سے اخراج کا سبب بن جائے۔ بیسویں صدی میں اپنے ذاتی یا آبائی عقیدے کے باوجود دوسرے عقائد سے دلچسپی بڑھی یا دوسرے عقائد کی مدد سے انسان کے عالمی اور ابدی مسائل کو سمجھنے سمجھانے کے رجحان میں اضافہ ہوا۔ ہندوستانی فلسفے اور ہندو دیومالا کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہندومت اپنے رسوم سے قطع نظر دوسروں پر کسی مخصوص نظام شریعت کی پابندی عائد نہیں کرتا۔

اساطیر اور دیومالا سے دلچسپی بھی نئے مذاہب کی کشادگی اور وسعت کی دلیل ہے یہ عقلیت کے استدلال کے خلاف تخیل کے احتجاج کی علامت ہے۔ حقائق کی تسہیل کے پیش نظر سائنس ہر معمے کو زینہ بہ زینہ تسلسل کے آئینے میں دیکھتی ہے اور پیچیدگی کو اتنا واضح کر دیتی ہے کہ اسرار کا عنصر اس میں غائب ہو جاتا ہے اور نتیجے کے طور پر اس پیچیدگی کی کشش ذہن کے لیے تو باقی رہ جاتی ہے، تخیل کو متوجہ نہیں کر پاتی۔ مارکس کا خیال تھا کہ

''تمام اساطیر کی حکمرانی فطرت کی طاقتوں پر محض عالم خیال میں خیال اور تخیل کے ہی ذریعے قائم ہو سکتی ہے اور جب انسان (عقل کی مدد سے) ان طاقتوں کو مغلوب کر لیتا ہے تو اساطیر خود بخود غائب ہو جاتی ہیں۔ (۱۵)

مطلب یہ کہ اساطیر کا سحر صرف تخیل کی بازی گری ہے اور تخیل فطرت کی طاقتوں کے محاکے کے بعد بھی ایک کیفیتِ ذہنی ہی کا نام ہے۔ بیسویں صدی میں اساطیر کی طرف رجحان زیادہ نظر آتا ہے اور

مختلف شعرا اور فکشن نگاروں نے اس کی طرف توجہ دی۔ غالباً اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اساطیر و علامات گرچہ عمل کا بدل نہیں ہیں لیکن انسانی ذہن کی ایک بنیادی ضرورت کی تکمیل کرتی ہیں چناں چہ ذہنی سرگرمی سے ہمیشہ منسلک بھی رہتی ہیں۔ فرائڈ کو اساطیر کی ہر علامت میں جنسی جبلت کا اظہار نظر آیا۔ غرضیکہ اساطیر محض ذہنی مفروضے نہیں بلکہ انسان کے احساسِ خیال اور شعور کا بھی حصہ بن جاتی ہیں۔ البتہ اساطیر بے معنی بھی نہیں ہیں لیکن ان کی معنویت تک پہنچنے کے لیے شعری منطق سے مدد لینی پڑتی ہے۔ اپنے تخیلی انسلاکات کے باعث اساطیر کا مسئلہ بھی مذہبی فکر کے عمل سے اندرونی ربط رکھتا ہے۔ یہ انسان کے باطن کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ انسان نے تعلم اور اکتساب، تجزیے اور مطالعے کے سفر میں جن سرسری پہلوؤں کو واہمہ سمجھ کر نظر انداز کر دیا تھا، انسانی تخیل نے دوبارہ انھیں ڈھونڈھ نکالا۔ بیسویں صدی میں تخیل کی حقیقت کے اعتراف نے اساطیر کو پھر سے زندہ کیا اور عصری تجربات کے اظہار کے لیے اساطیری علامتوں سے کام لیا گیا تا کہ مانوس صیغۂ اظہار کی یک رنگی سے چھٹکارا مل سکے۔ فکشن نگاروں میں اساطیر کا سہارا سب سے زیادہ انتظار حسین نے لیا اور اساطیر کو اپنے افسانوں میں سب سے زیادہ جگہ دی۔

تاریخیت کے نئے تصور نے انسان کو علامتی تبدل کے ذریعے ان حقیقتوں کا بھی زندہ تجربہ دیا جو بظاہر ماضی کا حصہ بن چکی تھیں۔ یہ اس کی نفسیاتی ضرورت بھی تھی۔ فرائڈ کا قول ہے کہ

> ''پری کتھائیں بھی انسان کے خواہشاتی تفکر کی ایک قسم ہیں۔ ذہنی بلوغت ان میں خواہ یقین نہ پیدا کر سکے تاہم ان سے دلچسپی عام، پائیدار اور مستقل ہے۔ (۱۶)

اساطیر پراسرار صداقتیں ہیں 'تاریخی واقعات' جو انسان کے اجتماعی لاشعور کے ساتھ ساتھ شعور تک پہنچتے ہیں ان میں وہ جلال اور متانت ہوتی ہے جو آسمانی صحیفوں سے مخصوص ہے۔ انسان کے تہذیبی سفر کی اولین منزلیں اس کے خواب میں اس کے حوصلے، اس کی امیدیں اور اندیشے، فطرت سے اس کی لاگ اور لگاؤ اور اس کی شادمانیاں اور کامرانیاں، اس کے اسرار و اقدار، اس کے رسوم و افکار اور اس کے وسائل، اظہار کا ایک جہانِ معنی اساطیر میں آباد دکھائی دیتا ہے۔ اساطیر کی دنیا ایک علامتی دنیا ہے اس لیے زمان و مکان کی قیود سے آزاد اور جاوداں انسان کی حیاتیاتی ضرورتوں اور اس کے شب و روز کے مشاغل کی تھکا دینے والی یکسانیت اساطیر میں انوکھے پن کی جستجو کرتی ہے اور اس طرح خود کو تازہ دم رکھتی ہے۔

اساطیر یا اساطیری اظہار میں علامتوں کے پیچھے حقائق و معانی کے جو نقوش چھپے ہوئے ہیں ان کا تجزیہ فلسفے کا اور ان کی جمالیاتی ضرورت کا تعین ادبی تنقید کرتی ہے۔ اساطیر افسانے ہیں لیکن انسان کے وجدانی اور تخلیقی تجربوں پر مبنی ہیں۔ انیسوں اور بیسویں صدی میں انسانوں کی مایوسی اور نا امیدی کا نتیجہ یہ نکلا کہ لوگوں نے خود کو اس مایوسی سے کچھ دیر سے نکلنے کے لیے تخیلاتی دنیا کی طرف رجوع کیا جس میں ایک پہلو اساطیری دنیا کا بھی دکھائی دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ روحانیت کی تحریک کو لوگوں نے سراہا اور اپنے غموں کو بھلانے کے لیے تخیل کی دنیا میں پناہ ڈھونڈ لی چوں کہ انسان فطری طور پر ایک بے چین روح ہے اس لیے بہت جلد رومانی تحریک کے خلاف ردعمل ہوا اور اس کے نتیجے میں ترقی پسند تحریک (۱۹۳۶ء) نے زور پکڑ لیا اور اس تحریک کے تحت ادب کے شعبے میں تخلیقی کام ہوا اور ایک بار پھر جارحیت (فرسٹیشن) کا مارا ہوا انسان حقیقت کی طرف لوٹا۔

مجموعی طور پر بیسویں صدی کے وہ تمام فکری میلانات جو جدیدیت کو فلسفیانہ بنیادیں فراہم کرتے ہیں ان میں ایک بنیادی وحدت کا سراغ تو ملتا ہے لیکن ان کے امتیازات ایک پیچیدہ اور استعجاب انگیز ذہنی فضا کا پتا دیتے ہیں۔ بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار کی بوقلمونی بجائے خود اس حقیقت کی ضامن ہے کہ نئے انسان کی صورت حال اور مسائل نہ تو کسی ایک مکتبۂ فکر کے حصار میں آسکتے ہیں، نہ اس پیچیدگی کو دور کرنے کی کوئی واضح صورت پیدا ہو سکتی ہے۔ اس طرح بیسویں صدی کے افکار نئے انسان کا سوالنامہ بھی ہیں اور اس کے بعض سوالات کا جواب بھی۔ جدیدیت کی بنیادیں سوال و جواب کے اسی پیچیدہ خاکے پر استوار ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ہمارے عہد کی فکر کا خاصا حصہ آئندہ صدی کے لیے نا قابل قبول ہوگا۔ وہ فکر جو معدوم ہو جاتی ہے، اپنے خلاف ردعمل کو مشتعل کر کے بعد کے فکری ارتقا پر اثر ڈالتی ہے۔

اُردو فکشن کی تنقید کے نئے رجحانات:

اُردو تنقید میں تبدیلیوں کا باقاعدہ آغاز انیسویں صدی میں ہوا جب مغربی تہذیب نے یہاں اپنے قدم جمانے شروع کیے۔ پہلی تبدیلی یہ ہوئی کہ فورٹ ولیم کالج کے زیرِ اثر سادہ اُردو نثر میں تذکرے لکھے جانے لگے۔ یہ دوسری قسم کی تبدیلی تھی جس کا مطلب گم شدہ کی واپسی تھا۔ دیکھا جائے تو

یہ اُردو زبان کی ترویج جدید اُردو تنقید کا براہ راست آغاز تھا۔

انیسویں صدی میں چار اہم ناقدین ہیں جنھوں نے اُردو تنقید میں نمایاں تبدیلیاں کیں ان میں مولانا محمد حسین آزاد، مولانا شبلی نعمانی، مولانا الطاف حسین حالی اور امداد امام اثر ہیں۔ ان چاروں کے افکار ایک ہی ثقافتی، سماجی اور علمی فضا کے بطن سے برآمد ہوئے ہر چند کہ ان کے تنقیدی افکار پر ان کی شخصیتوں کی چھوٹ پڑی لیکن اس کے باوجود ان کے طرز استدلال اور مقاصد میں کافی حد تک ہم آہنگی موجود ہے۔ مثلاً یہ چاروں نقاد مغربی علوم سے استفادے کے قائل ہیں۔ انیسویں صدی کی آخری تین دہائیوں میں سماجی تعمیر نو کا کام ہو رہا تھا یعنی صورت حال کی فقط تفہیم ہی نہیں کی جا رہی تھی صورت حال کو بدلنا بھی مطلوب تھا۔ ایک نیا طرز اور اک ہی کام میں نہیں لایا جا رہا تھا بلکہ ایک نئے طرز احساس کو وجود بخشنے اور اسے رائج کرنے کی کوششیں بھی کی جا رہی تھیں۔ محمد حسین آزاد کے جدید تنقیدی خیالات انجمن پنجاب کے تحت ان کے لیکچروں (۱۸۶۷ تا ۱۸۷۴) میں ظاہر ہوئے۔ بعد ازاں 'سخن دان فارس' اور 'آب حیات' کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ آزاد کے تنقیدی نقطۂ نظر کا خاکہ ان کے درج ذیل جملوں سے مرتب کیا جا سکتا ہے۔

''عربی فارسی میں اس ترقی اور اصلاح کے رستے سالہا سال سے مسدود ہو گئے ہیں، انگریزی زبان ترقی اور اصلاح کا طلسمات ہے۔'' (۱۷)

''یہ کام ہمارے نوجوانوں کا ہے جو کشورِ علم میں مشرقی اور مغربی دونوں دریاؤں کے کناروں پر قابض ہو گئے ہیں ان کی ہمت آبیاری کرے گی، دونوں کناروں سے پانی لائے گی اور اس داغ کو دھوئے گی بلکہ قوم کے دامن کو موتیوں سے بھر دے گی۔'' (۱۸)

مولانا الطاف حسین حالی کو جدید اُردو تنقید کا امام قرار دیا جاتا ہے کہ انھوں نے اُردو تنقید کی بنیادیں استوار کیں۔ حالی کے تنقیدی خیالات 'مقدمہ شعر و شاعری' کے علاوہ ان کی سوانحی تصانیف ''یادگارِ غالب''، ''حیات جاوید''، ''حیات سعدی'' اور بعض کتابوں کی تقریظوں اور تبصروں میں موجود ہیں۔ حالی کی تنقید مشرق کی نئی سائیکی کی علم بردار ہے اس سائیکی کے نمودار ہونے کا مطلب یہ ہے کہ قدیم نظامِ معاشرت، نظامِ معیشت اور نظامِ اقدار کی صف لپیٹی جا چکی ہے۔ حالی کی تنقید سراسر علمی نہیں بلکہ بڑی حد تک سماجی ہے۔ غور کریں تو حالی کے پیشِ نظر تین مقاصد تھے، شاعری کی ماہیت اور اجزائے

شعر کا تجزیہ، شاعری کے مقاصد اور اہمیت پر روشنی ڈالنا ان اصولوں کی روشنی میں اُردو شاعری کی عمومی روش کا تنقیدی اور احتسابی مطالعہ پیش کرنا۔ حالی پہلے جدید نقاد ہیں جنھوں نے پرانی تنقیدی روش سے انحراف کیا اور تنقید کو ایک نئی شاہراہ پر گامزن کیا۔

اُردو فکشن کی تنقید عام طور پر تین خطوط پر گامزن رہی ہے: موضوع، اسلوب، تکنیک اور سماجی مطالعہ۔ تقریباً بیسویں صدی تک مذکورہ خطوط کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے فکشن کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے لیکن خطوط کو اہمیت دینے کے سلسلے میں توازن برقرار نہیں رکھا گیا موضوع کے مطالعے میں زیادہ سرگرمی دکھائی گئی ہے اور اسلوبی، تکنیکی اور سماجی مطالعات اس کثرت سے نہیں ہو سکے جس کا مطالبہ اُردو فکشن اپنے فنی تنوع اور سماجیاتی مضمرات کی بنیاد پر کرتا ہے۔ موضوعاتی مطالعے میں بھی سادگی کا یہ عالم ہے کہ اگر فکشن (ناول) کا موضوع سماج ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ روسی ہیئت پسندی اور ساختیات سے قبل فکشن کی تنقید میں یہ بات بہت اہمیت رکھتی تھی کہ فکشن بالخصوص ناول اور افسانے کا زندگی سے اٹوٹ رشتہ ہے اور فکشن کا زندگی کے بغیر اور زندگی سے الگ تصور بھی نہیں کیا جا سکتا چوں کہ ناول ہماری زندگی کا عکس ہوتا ہے اس لیے تنقید کا دائرہ کار بھی اسی کے گرد گھومتا رہا۔ ناول کی وسیع تر تعریف یہ ہے کہ وہ زندگی کا ذاتی اور براہ راست تاثر پیش کرتا ہے۔ یہی بات اس کی قدر و قیمت مقرر کرتی ہے۔ اگر یہ تاثر پوری شدت سے بیان ہو گیا تو ناول کامیاب ہے اگر کمزور رہا تو اسی اعتبار سے ناول کمزور اور ناکامیاب ہوگا۔ ڈی ایچ لارنس نے بھی اسی سے ملتی جلتی رائے دی:

''فن (فکشن) کا فریضہ یہ ہے کہ انسان اور اس کے گرد و پیش میں پائی جانے والی کائنات کے مابین جو ربط موجود ہے اس کا ایک زندہ لمحے میں انکشاف کرے۔'' (۱۹)

فکشن کے دیگر مغربی نقادوں، ای ایم فاسٹر، ہیری لیون، فرینک کرموڈ، آرسنیک آئن واٹ اور رینے ویلک وغیرہ نے بھی اسی قسم کی آرا دی ہے۔ ان سب کے افکار کا خلاصہ یہ ہے کہ فکشن ہماری زندگی یعنی حقیقی زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ جو تجربات سانحات، اور واقعات ہمیں روزمرہ زندگی میں پیش آتے ہیں فکشن انھی کو لکھتا ہے۔ یوں ہم فکشن کے ذریعے اپنی گزری زندگی کی بازآفرینی کرتے ہیں۔ فکشن ہمارے ماضی اور حال کا آئینہ ہوتا ہے۔ افسانوی تنقید نے بیسویں صدی کے اوائل تک یہ موقف اختیار کیے رکھا، فکشن اور زندگی کے رشتے سے متعلق سوالات کو ہی پیشِ نظر رکھا۔ اس کی ایک

تاریخی وجہ بھی ہے۔ اٹھارویں صدی میں جب ناول مغرب میں وجود میں آیا تو اسے 'رومانس' سے ممیّز کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی 'رومانس' کہانی کی وہ قسم ہے جو عہدِ وسطیٰ میں رائج اور مقبول تھی جس میں مہم جوئی اور عشق کے فرضی قصے بیان کیے جاتے تھے۔ اس کے برعکس ناول کا لفظ کہانی کی اس نوع کے لیے برتا گیا جس میں حقیقی زندگی کے واقعات کو بیان کیا گیا ہو۔ گویا رومانس فرضی، تخیلی اور شاعرانہ ہے اور ناول حقیقی سوانحی اور تاریخی ہے۔ رومانس میں انسانی تخیل آزاد ہوتا ہے نئے اور انوکھے قصے گھڑ سکتا ہے جب کہ ناول میں تخیل خارجی واقعات وحقائق کی لسانی تشکیل کا پابند ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ ناول نے ابتدا ہی سے حقیقت کی ترجمانی کو اپنا فریضہ خیال کیا۔ فکشن کی اس بنیادی تخلیقی جہت کو نظری بنیاد حقیقت نگاری کے نظریے (تحریک) نے مہیا کی۔ حقیقت نگاری کا نظریہ بیسویں صدی میں فروغ پذیر ہوا۔ دیگر اَدبی تحریکوں کی طرح اس کی ابتدا بھی فرانس میں ہوئی۔ حقیقت نگاری کا بنیادی مفروضہ یہ تھا کہ فکشن معاصر زندگی کی سچائیوں کو پیش کرتا ہے اور زندگی کی سچائیوں میں اس عہد کی سماجی، سیاسی اور معاشرتی صداقتیں شامل ہوتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فکشن کا کام 'چاہے' کی بجائے 'ہے' کو پیش کرنا ہے۔ یوں حقیقت نگاری زندگی سے متعلق آرزومندانہ تصورات کی بجائے حقیقی زندگی کے تجربات ومشاہدات کو پیش کرتی ہے اور اصولی طور پر انسان کی تخیلی زندگی سے زیادہ اس کی خارجی زندگی کے احوال قلمبند کرنے پر زور دیتی ہے اور فکشن کو ذات کا اظہار نہیں بلکہ حیات کا بیانیہ قرار دیتی ہے۔

''ناول نگار چاہے بیانیہ انداز اختیار کرے، مراسلاتی تکنیک اپنائے یا خودنوشت کے سانچے میں اپنا ویژن پیش کرے، کسی طور پر بھی حقیقت سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ اس کا مقصد سوائے اس کے کچھ قاری اس کہانی کو بے سر پیر کی تخلیق نہ سمجھ کر انھیں زندگی کا عکس تصوّر کریں۔ بالزاک، تالستائے، ہیوگو، ڈکنس اور طامس مان جیسے فنکاروں کے یہاں حقیقت نگاری کا یہ معیار ہے ...فرانس میں حقیقت نگاری کا مطلب جزئیات نگاری کی غیر ضروری تفصیلات اور ہیئت موضوعات سے شغف سمجھ لیا گیا تھا مگر اس نظریے کے تحت لکھے گئے ناول ایک خاص طبقہ کے پڑھنے والوں تک ہی محدود رہے...انگلستان کے عظیم ناول نگاروں کے نظریات بہت حد تک اعتدال پسندی پر مبنی ہیں۔ ان کے نزدیک حقیقت نگاری

وہ فن ہے جس کے ذریعے مشاہدات کو آفاقی قدروں میں بدل دیا جائے۔'' (۲۰)

روایتی ناول کی تنقید میں مصنف کو اہمیت دی جاتی تھی کہ وہ کیا سوچتا ہے؟۔ کیا محسوس کرتا ہے؟۔ کیا مقاصد رکھتا ہے؟ وغیرہ وغیرہ پھر ان کو مختلف تکنیکوں کے ذریعے ناول میں سموتا ہے لیکن جدید تنقید میں مصنف کی بجائے متن کو اہمیت دی جاتی ہے اور تقریباً تمام تنقید مصنف کی ذات کے گرد ہی گھومتی ہے۔ روایتی تنقید میں ناول کی ہیئت کے عناصر ترکیبی۔ پلاٹ، قصہ، ماحول، کردار، مکالمہ، اسلوب بیان کا نقطہ نظر، جذبات نگاری، زبان، تکنیک وغیرہ کا جائزہ لیا جاتا تھا لیکن اب صرف متن پر زور دیا جاتا ہے۔ نئی تنقید نے مصنف کو یکسر رد کر دیا ہے بلکہ قاری کو بھی پس پشت ڈال دیا ہے اور متن کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے روایتی تنقید میں ہم یہ دیکھتے تھے کہ لفظوں کے ذریعے مصنف کیا تصاویر بناتا اور قاری کے سامنے کس طرح پیش کرتا ہے بقول رابرٹ جے۔ رے (Robert J. Ray)

"The language of the fiction is the language of making word pictures. Word Pictures make it tough on you so you can make it easy on the reader the key to making word pictures in detail, concrete physical detail delivered in concrete, physically descriptive language."(21)

اب جدید تنقید ان تمام جزئیات نگاری کو نہیں مانتی اور صرف اور صرف متن کی اندرونی ساخت کی طرف توجہ دیتی ہے۔ یوں اُردُو تنقید بیسویں صدی کے فکری اور ثقافتی مزاج سے اثر قبول کرتی ہے اور علم وفکر کی اب تک نادریافت منطقوں کی طرف رجوع کرتی ہے۔ نتیجتاً اُردُو تنقید میں نئے مکاتیب اور نئے رجحانات جیسے رومانیت، ترقی پسندی، ساختیات، جدیدیّت اور پس جدیدیّت جنم لیتے ہیں۔

تنقید کے موجودہ رجحانات:

اب افسانوی تنقید، جسے بیانات کا نام ملا ہے اپنا مدار ایک ثنویت پر رکھتی ہے۔ وہ افسانے اور دیگر ہر طرح کے بیانیے کو سٹوری (کہانی) اور ڈسکورس (متن) میں تقسیم کرتی ہے اور ہر قسم کے افسانوی

مطالعات اس شعریت کی بنیاد پر کرتی ہے۔ سادہ لفظوں میں کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلۂ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے پر محیط ہے۔ کہانی اگر واقعاتی مد و جزر ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور حکمتِ عملی ہے۔ دراصل فکشن کی نئی تنقید یعنی بیانیات (Narratology) بڑی حد تک جدید لسانیات کی طرح ہے۔ جس طرح ماہر لسانیات لفظوں کے معانی نہیں بتاتا۔ یہ اس کی ذمہ داری ہی نہیں ہے۔ اس کے منصب کا تقاضا یہ واضح کرنا ہے کہ معانی وجود میں کیسے آتے ہیں یا لفظ و معانی کے رشتے کی نوعیت کیا ہے۔ اسی طرح بیانیات کسی بیانیے کے موضوع کی شرح کرنے کی بجائے اس کی زیریں ساخت کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتی ہے جو دراصل کہانی، یا کلامیے اور عمل بیان سے عبارت ہوتی ہے۔ جیسا کہ گزشتہ سطور میں بیان ہوا ہے کہ فکشن کی نئی تنقید میں جسے بیانیات کا نام ملا ہے اہم ترین نکتہ کہانی اور پلاٹ کا فرق ہے۔ بیانیات کے فرانسیسی ماہروں نے پلاٹ کی جگہ کلامیہ (Discourse) کی اصطلاح برتی ہے اور یہ اصطلاح اس اعتبار سے زیادہ اہم ہے اور موزوں محسوس ہوتی ہے کہ یہ فکشن کے پورے بیانیہ عمل کا احاطہ کرتی ہے جب کہ پلاٹ بالعموم واقعاتی تنظیم کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ گوپی چند نارنگ یوں رقمطراز ہیں:

''جدید اُردو تنقید چوں کہ ترقی پسندوں کی ضد میں ابھری تھی اس کا امریکی نیو کریٹیسزم کے ماڈل کو بنیاد بنانا فطری تھا جسے بالعموم نئی تنقید کہا جاتا ہے۔ اس کی حقیقت سکہ رائج الوقت کی بھی تھی۔ ہر چند کہ نئی تنقید کا متن اور متنِ محض پر اصرار کرنا ایک اجتہادی رویہ تھا لیکن نئی تنقید اپنی نظریاتی بنیادوں کو کبھی واضح نہ کر سکی۔ نئی تنقید نے حقیقت نگاری کے موقف کو بجا طور پر کہا کہ مصنف معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہے لیکن معنی کا سر چشمہ ہے۔ اس کا کوئی اطمینان بخش نظریاتی حل نئی تنقید پیش نہ کر سکی۔ حقیقت نگاروں کی رو سے معنی وحدانی اور معین ہے اور مصنف معنی کا مقتدر اعلیٰ ہے۔ اس کے برعکس نئی تنقید میں مصنف کی جگہ متن نے لے لی لیکن متن سے جو معنی اخذ کیے جا سکتے ہیں، وہ وحدانی یا معین نہیں ہو سکتے۔ نئی تنقید نے... مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کر دیا۔ اگرچہ بعد کے مفکرین نے قاری کو بحال کرنے کی کوشش کی لیکن نئی تنقید کا اصل انحصار متن اور متنِ محض پر ہی رہا...''(۲۲)

اصل میں نئی تنقید کے خد و خال 'روسی ہیئت پسندی' سے اُبھرے۔ اگرچہ آگے چل کر ان کی راہیں

الگ الگ ہو گئیں لیکن بنیادی نظریہ نئی تنقید کا روسی ہیئت پسندی سے ہی ابھرا۔ روسی ہیئت پسندی بیسویں صدی میں نمودار ہونے والی اوّلین اَدبی تھیوری ہے۔ جس کے اثرات بیسویں صدی کے تمام اہم تنقیدی نظریات پر پڑے ہیں۔ اَدبی تنقیدی فکر نے جو مزاج اور رخ اختیار کیا اس کی پیش بندی روسی ہیئت پسندی نے کی۔ روسی ہیئت پسندی مزاجاً جدیدیت کی اس ہمہ گیر تحریک سے منسلک ہے جو عمرانی اور اَدبی فکر کو منہاج میں ڈھالنے سے عبارت ہے۔ ایک تحریک کے طور پر ہیئت پسندی روس میں کم و بیش دس برس تک فعل رہی۔ یہی زمانہ روس میں مارکس ازم کے ہمہ جہت فروغ کا بھی ہے چناں چہ ہیئت پسندی جو ایک سائنسی طرز کی جگہ خالص اَدبی تھیوری کی جستجو تھی اسٹالن کے زیرِ عتاب آئی اور اس پر پابندی لگا دی گئی۔ روسی ہیئت پسندی نے چوں نکہ اَدب کے بنیادی سوالات کو جدید عہد کے مجموعی فکری مزاج کے تحت چھیڑا تھا اور اَدب کی بنیادی حقیقت یعنی اَدبیت (Literaryness) کو سائنسی ضابطوں میں بیان کرنے کی کوشش کی تھی اس لیے روس میں اس پر سیاسی بندشیں اس کا کچھ نہ بگاڑ سکیں اور بیسویں صدی کے نصف آخر میں جب ساختیات کا چلن ہوا تو روسی ہیئت پسندی ایک مخفی خزانے کی طرح دریافت کر لی گئی اور اسے نہ صرف نئی تنقید سے ہم آہنگ کیا بلکہ ساختیات کا پیش رو بھی تسلیم کر لیا گیا۔ اور اس طرح اسے یورپ و امریکہ میں جاری تنقیدی ڈسکورس میں نمایاں جگہ ملی۔

روسی ہیئت پسندوں نے پہلی دفعہ فکشن کو زندگی اور خارجی حقیقت سے الگ کر کے دیکھا اور اس امر کو باور کروانے کی سعی کی کہ فکشن کی اپنی ایک حقیقت ہے اور وہ کسی دوسری اور خارجی حقیقت پر منحصر نہیں۔ ہیئت پسندوں نے پہلی بار کہانی (Fabula) اور پلاٹ (Sjuzhet) کا امتیاز واضح کیا۔ ان کے نزدیک کہانی سے مراد واقعات کا مجموعہ ہے جو فکشن میں بیان ہوتا ہے جب کہ پلاٹ ان واقعات کا منظم و مربوط بیان ہے یعنی کہانی Events of the narrative اور پلاٹ Manner of their representations ہے۔ گویا ان کے نزدیک کہانی زمانی تسلسل میں بیان کیے گئے واقعات کا نام ہے اور پلاٹ ان واقعات کو زمانی تسلسل کے ساتھ ساتھ علت کے رشتے میں پرونے سے عبارت ہے۔

''ہیئت پسندوں نے کہانی اور پلاٹ میں جو فرق کیا اس کا اصلاً پس منظر سوسئیر کا نشان تصور ہے۔ سوسئیر نے لسانی نشان کو دال (Signifier) اور مدلول (Signified) میں منقسم

کیا۔ دال، نشان کا صوتی اور ملفوظی پہلو ہے اور مدلول نشان کا ذہنی تصوری رخ ہے۔ دال ظاہر و مجسم ہے اور مدلول نہاں اور تجرید ہے۔ دال کسی شے کی 'لسانی علامت' اور مدلول اسی شے کا تصور ہے۔ اسی تقسیم کا اطلاق بیانیے پر کیا جائے تو پلاٹ دال کے مترادف ہے اور کہانی مدلول کے مساوی۔ جس طرح دال، مدلول کی ایک طرح سے تجسیم اور نمایندگی کرتا ہے اسی طرح پلاٹ کہانی کی تجسیم اور نمائندگی کرتا ہے۔ لہٰذا کہانی وہ بنیادی مواد ہے جسے بیانیہ تصرف میں لاتا ہے اور پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے۔ فاسٹر نے کہانی اور پلاٹ میں اصل فرق علتیت (Causality) کو قرار دیا تھا مگر ہیئت پسندوں نے پلاٹ کا اس سے کہیں بہتر تصور پیش کیا اور اس میں بیانیے کی تکنیک طرز اسلوب وغیرہ سب شامل کیا نیز اس بات پر زور دیا کہ ناول اور افسانہ بیک وقت کہانی اور پلاٹ رکھتا ہے۔'' (۲۳)

جدید تنقید کے بدلتے رجحانات میں سب سے زیادہ زور کہانی اور پلاٹ کے فرق پر دیا گیا اور متن کی شعریات دریافت کرنے کی سعی کی گئی۔ گوپی چند نارنگ نے جدید تنقید کا ماڈل درج ذیل نکات میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے پس ساختیاتی مباحث سے تنقید کے لیے کچھ اصول اخذ کیے ہیں۔ جو کچھ اس طرح ہیں:

۱۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ معنی ہرگز وحدانی اور معین نہیں ہے اس لیے کہ معنی تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور چوں کہ معانی تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے اس لیے اخذ معانی کا عمل لامتناہی ہے اور کوئی تشریح و تعبیر آخری اور حتمی نہیں ہے۔

۲۔ متن نہ خود کار ہے اور نہ خود کفیل اس لیے اگر ایسا ہوتا تو معنی کا مقتدر اعلیٰ متن ہوتا جو وہ نہیں ہے۔

۳۔ متن کی معروضیت ایک متھ (myth) ہے اس لیے متن ایک بند حقیقت ہے وہ قاری ہی ہے جو متن کو بالفعل موجود بناتا ہے اور ایسا قرأت کے عمل کی رو سے ہوتا ہے یعنی تنقید قرأت کا استعارہ ہے۔

۴۔ قرأت کا عمل یک طرفہ نہیں بلکہ دو طرفہ ہے یعنی نہ صرف قاری متن کو پڑھتا ہے بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے یعنی متن قاری کی تشکیل کرتا ہے۔

۵۔ قرأت کا عمل خلا میں نہیں ہوتا، تاریخیت اور آئیڈیالوجی قاری کے ذہن و شعور اور اس کی

توقعات کے پیچیدہ Network کے ذریعے در آتی ہے یعنی اخذ معنی میں تاریخی، ثقافتی، سیاسی اور سماجی قوتوں کی کارفرمائی سے انکار ممکن نہیں۔

۶۔ زبان خیال کا رابطہ یا میڈیم نہیں، زبان خیال کی شرط ہے بلکہ زبان خیال ہے۔

۷۔ زبان بطور خیال سماجی ساخت ہے جو معاشرے اور ثقافت کی رو سے طے ہوتی ہے اور بجائے خود معاشرے کی ساخت کا حصہ ہے۔

۸۔ زبان چوں کہ معاشرے کی ساخت کا حصہ ہے اور زبان خود آئیڈیالوجی ہے اَدب میں آئیڈیالوجی ہمیشہ مضمر رہتی ہے۔ آئیڈیالوجی سے مراد قواعد و ضوابط کا مجموعہ نہیں بلکہ وہ ذہنی رویے جن کی بناء پر سماج کے مخصوص حالات سے ہم نباہ کرتے ہیں۔

۹۔ اَدب لامحالہ چوں کہ آئیڈیالوجی کا نظارہ کراتا ہے، اَدب یا آرٹ میں کوئی موقف نہیں خواہ ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں تنقید سے تاریخی و سیاسی معنی کا اخراج ممکن نہیں۔

۱۰۔ زبان لاشعور کی طرح ساختیاتی ہوتی ہے یعنی ایسا بہت کچھ ہے۔ جو زبان کے نظام سے باہر رہ جاتا ہے اور اس سے متصادم ہوتا ہے۔ جو زبان کے اندر ہے۔

۱۱۔ زبان میں چوں کہ کچھ مثبت نہیں اور اس میں تفریق ہی تفریق ہے اس لیے معنی قائم بالذات نہیں اور چوں کہ معنی قائم بالذات نہیں، لفظ اور معنی میں کوئی فطری اور لازمی رشتہ نہیں۔

۱۲۔ معنی چوں کہ قائم بالغیر ہے اور تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ معنی جتنا ظاہر ہوتا ہے اتنا غیاب میں بھی رہتا ہے یعنی معنی بے مرکز ہے۔

۱۳۔ جس طرح معنی زبان کی تشکیل ہے ذات یا شعور انسانی یا موضوع انسانی بھی ڈسکورس کی تشکیل ہے۔ گویا موضوع انسانی ایک مفروضہ ہے۔ جس کو ایسا سمجھ لیا گیا ہے۔

۱۴۔ موضوع انسانی چوں کہ تشکیل ہے۔ یہ معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہو سکتا یعنی موضوع انسانی خود بے کار مرکز ہے۔

۱۵۔ ان تمام وجوہ سے مصنف معنی کا مقتدر اعلیٰ نہیں ہو سکتا جیسا کہ روایتی تنقید سے چلا آرہا ہے نیز معنی کا حکم قاری محض بھی نہیں بلکہ معنی قرأت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے۔

۱۶۔ معنی چوں کہ تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے اور اس

لیے فقط سامنے یا مانوس یا معمولہ معنی ہی کل معنی نہیں غائب معنی یا دوسرا پن بھی اہمیت رکھتا ہے اور اگر یہ وہ معنی ہوتا ہے جسے تاریخ کے مقتدروں نے یا طاقت یا اقتدار کے کھیل نے دبا دیا ہے یا نظر انداز کر دیا ہے۔

۱۷۔ معین، مرتب یا ضابطہ بند نظام کلیت پسندی اور آمریت کی طرف لے جاتے ہیں ان کا ردلازم ہے اور کلیت پسندی یا جبریت کے مقابلے پر کھلی ڈلی اور آزادانہ تخلیقیات مرجع ہے۔(۲۴)

گوپی چند نارنگ نے پس ساختیات اور ساختیات کے حوالے سے جدید تنقید کے لیے جو ماڈل واضح کیا ہے وہ کافی پیچیدہ اور مشکل ہے بہر حال اس پر بھی کچھ نہ کچھ نئی تنقید کی شکل واضح ہوتی ہے۔

ماریو برگس یوسا(Mario Vergas Llosa) نے ناول کی نئی تنقید کے متعلق مندرجہ ذیل عناصر کی اہمیت بیان کی ہے:

اسلوب:

"یوسا کے نزدیک اسلوب ناولی ہیئت کا ایک ضروری عنصر ہے۔ بے شک ایک ناول کی زبان کو بیان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ الفاظ اپنے موضوع کی تشکیل خود کرتے ہیں۔ ناول کی کامیابی کا انحصار دو خوبیوں پر ہے۔ اس کا داخلی ربط اور اس کی ناگزیریت (Essentiality)۔ ناول جو کہانی بیان کر رہا ہے، بے ربط ہو سکتی ہے لیکن وہ زبان جو اس کی تشکیل کرتی ہے اسے باربط ہونا چاہیے۔"(۲۵)

راوی اور بیانیہ زمان و مکان

یوسا نے ناول کی تنقید کے متعلق ایک یہ نکتہ بھی اٹھایا ہے کہ راوی یعنی کہانی بیان کرنے والی ذات کو لکھنے والے یعنی مصنف سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے انھوں نے اس سلسلے میں چار اجزا کا ذکر ہے:

الف: راوی

ب: مکان

ج: زمان

د: سطح حقیقت

بعض دفعہ ناول میں واحد متکلم راوی ہوتا ہے۔ راوی وہ ہستی ہے جو لفظوں کی بنی ہوئی ہے گوشت اور خون کی نہیں۔ راوی ہمیشہ ایک ساختہ کردار ہوتا ہے ناولوں میں راوی کے مکان کے درمیان اور بیانیے کے مکان کے درمیان تعلق مکانی نقطۂ نظر کہلاتا ہے۔ امکانات تین ہیں۔

الف۔ راوی کردار جو واحد متکلم کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک اسے نقطۂ نظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان متوارد ہوتے ہیں۔

ب۔ ہمہ دان راوی جو ضمیر غائب کے ذریعے روایت کرتا ہے اور بیانیہ مکان سے مختلف ہوتا ہے۔

ج۔ گول مول (مبہم) راوی ضمیر مخاطب میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ جس کی حیثیت قادر مطلق راوی کی بھی ہو سکتی ہے جو بیانیہ مکان کے باہر سے ناولی واقعات کی سمت کے بارے میں حکم چلا رہی ہو۔

د۔ بعض اوقات ایک نہیں بلکہ دو راوی یا بعض اوقات ایک ناول میں متعدد راوی بھی ہوتے ہیں۔ (ایسے ناول کی مثال اُردُو میں گو بہت کم ہے البتہ انگریزی میں اس کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ ایک' (آیز آئی 'ڈئنگ)''۔

'زمانی نقطۂ نظر' وہ تعلق ہے جو تمام ناولوں میں اس وقت کے جس میں راوی موجود ہوتا ہے اور جو بیان کیا جا رہا ہے اس کے وقت کے درمیان وجود رکھتا ہے۔

زمانی نقطہ نظر کی طرح ہی ناول نگار کو تین شکلوں میں کسی ایک کا انتخاب کرنا پڑتا ہے اور ان کا تعین اس صیغۂ زمانی سے ہوتا ہے جس میں راوی کہانی بیان کرتا ہے۔

الف۔ وہ وقت جس میں راوی موجود ہے اور جو بیان کیا جا رہا ہے اس کا وقت دونوں متوارد ہوں اور ایک ہی ہوں۔ اس صورت میں راوی حال کے صیغے میں بیان کرتا ہے۔

ب۔ حال اور مستقبل میں ہونے والے واقعات کو بیان کرنے کے لیے راوی خود کو ماضی میں جا گزیں کرے۔

ج۔ راوی اپنے آپ کو حال یا مستقبل میں رکھے اور وہ واقعات بیان کرے جو ماضی میں وقوع پذیر ہو چکے ہیں۔

مذکورہ نکات کے علاوہ یوسا نے مزید نکات گنائے ہیں جو ناول کی جدید تنقید میں کار آمد ثابت ہوتے ہیں مثلاً

انتقالات اور کیفی زقندیں:

اس میں ہر مرتبہ کہانی کا زمانی تناظر بدلتا ہے اور راوی بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے یعنی 'وہ' سے 'میں' اور 'میں' سے 'وہ' وغیرہ میں انتقالات ہوتے رہتے ہیں۔(۲۶) چینی ڈبوں کی تکنیک، سطح حقیقت، پوشیدہ حقیقتیں وغیرہ یہ وہ تکنیکیں ہیں جو جدید ناول نگار استعمال کرتا ہے۔ آگے چل انھی تکنیکوں سے مقالے میں شامل ناولوں پر عملی تجربہ کیا جائے گا۔

نئی تنقید ساری کی ساری کہانی اور پلاٹ کے درمیان گھومتی ہے کہانی اور پلاٹ کے امتیاز کے ضمن میں تفصیلی کام ساختیات پسندوں نے کیا لیکن انھوں نے روسی ہیئت پسندوں کے وضع کردہ بیانیہ ماڈل ہی کو بنیاد بنایا۔ کہانی اور پلاٹ میں کونسے نکات کارفرما ہوتے ہیں ان کا ذکر یوسا کے سلسلے میں گذشتہ سطور میں کیا جاچکا ہے لیکن ان کی مزید وضاحت درج ذیل ہے:

بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ کہانی واحد متکلم کی صورت میں بیان کی جاتی ہے۔ واحد متکلم میں کہی جانے والی کہانی میں بیان کنندہ راوی کے ساتھ ساتھ وہ قاری کو سب کچھ دکھاتا ہے جو وہ دیکھتا ہے اور اس تاثر کو ابھارنے کی کوشش کرتا ہے جس سے وہ خود متاثر ہوتا ہے۔ اس میں زمان و مکان کا تعین کرنا تنقید کرنے والے کا فرض ہے۔ بیان کنندہ کا تعلق بیان کے طریقے سے رہتا ہے کہ Focalize ایک ایسا ایجنٹ یا کردار ہے جو بیانیے کے مفہوم و مقصد اور جہت کا تعین کرتا ہے۔ ہر بیانیہ متن کسی نہ کسی علمی آئیڈیالوجی یا ثقافتی پس منظر کے حصار میں ہوتا ہے وہ کسی نفسیاتی نکتے، انسانی فطرت کی کسی کمزوری، کسی سیاسی نظریے، کسی ثقافتی رسم یا کسی تہذیبی صوررت حال پہ بطور خاص اصرار کرتا ہے پس یہ بھی بیانیے کی Focalization ہے۔ اس سے خاص اور حقیقی انسانی صورت تک رسائی حاصل ہوتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ تجزیہ اپنی اصل میں تعبیر ہے اور ہر تعبیر ایک دوسری نئی اور متبادل تعبیر کا امکان رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی بیانیے کے نقطۂ ارتکاز کی شناخت حتمی نہیں ہوتی۔ ایک ہی بیانیے کے مقصد و مدعا پر اختلاف کی گنجائش رہتی ہے۔

اس ضمن میں ایک بات تو یہ ہے کہ بیانیے یا پلاٹ میں کسی بھی دوسری تنقیدی تھیوری کی طرح ایک فریم ورک ہوتا ہے جس کے تحت ناول آگے بڑھتا ہے اور اسی وجہ سے یہ اپنے مخصوص دائرہ عمل میں متاثر

ہے۔ بیانیات کا بنیادی دعویٰ وہی ہے جو ساختیات کا ہے۔ معنی ہیئت ہے۔ یعنی معنی الگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا وہ ہیت کی وجہ سے ہے اور ہیئت کے اندر ہی ہے اور بیانیات کی اصطلاحوں میں قصیم کلامیے کی وجہ سے ہے اور کلامیے کے اندر ہے۔ گویا کسی بیانیے میں موضوع مسئلہ یا سروکار پیش ہوتا ہے۔ وہ الگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا بلکہ ہیئت کے تابع ہوتا ہے اور اس کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے۔ موضوع کا اہم یا غیر اہم ہونا مسئلے کا عصری یا آفاقی ہونا اور سروکار کا مقامی یا عالمی ہونا آئیڈیالوجی معاملہ ہے۔ بیانیات اپنی سادہ صورت میں چھوٹے اور بڑے کم تر اور برتر کے اخلاقی اور اقداری فیصلے نہیں دیتی تاہم وہ یہ ضرور بتاتی ہے کہ بڑے یا چھوٹے کا وجود کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور ظاہر ہے کسی شے کی ماہیت کو جان لینا اس کی اہمیت کو جانچنے سے زیادہ اہم اور بنیادی ہے۔ جب ہم کسی شے کی ماہیت دریافت کرتے ہیں تو اس کی اہمیت کا کوئی نہ کوئی تصور تشکیل پاتا ہے۔ مثلاً جب کسی بیانیے کے کلامیے اور عمل بیان کا تجزیہ کیا جاتا ہے یعنی اس کی ساخت تک پہنچا جاتا ہے تو یہ عمل بیک وقت تجزیاتی اور تعبیری ہوتا ہے جبکہ ایک تعبیر پر دوسری طرح کی تعبیر کو ترجیح دی جاتی ہے تو گویا ایک آئیڈیالوجیکل موقف اختیار کیا جاتا ہے اور آئیڈیالوجی کا تعلق اقدار سے اور متن کی اہمیت سے ہے یعنی تنقید اور دیگر سماجی علوم خواہ کتنے ہی سائنسی ہو جائیں وہ پوری طرح اقدار سے الگ نہیں ہو سکتے اور نہ اس سے دست بردار ہو سکتے ہیں۔

اگر فکشن کے پرانے اور نئے مباحث پر نگاہ ڈالی جائے تو دلچسپ صورت حال سامنے آتی ہے۔ پرانے مباحث کے سروکار زندگی، افراد، ماحول اور واقعات ہیں جبکہ نئے مباحث، اصولوں، ضابطوں اور ساختوں کے متعلق ہیں۔ پہلے فکشن میں سماج کو اور اس کے مسائل و موضوعات کو ڈھونڈا جاتا تھا مگر اب ان اصولوں کو تلاش کیا جاتا ہے جو فکشن کے تمام اجزاء کو کنٹرول کرتے ہیں۔ پہلے فکشن کو زندگی کا آئینہ سمجھا جاتا تھا اب اسے زندگی کی ساخت خیال کیا جاتا ہے۔ پہلے مطالعے کی نہج عمرانی اور نفسیاتی تھی اور اب سائنسی ہے۔ عمرانی نہج کی فکشن کے نئی پہلو پر توجہ کم اور عمرانی و سماجی مسائل پر زیادہ تھی اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ فکشن معاصر زندگی کی ترجمانی میں کس قدر کامیاب ہے نیز کیا فکشن سماجی صورت حال سے آگاہی کے ساتھ اسے بدلنے کا کوئی امکانی حل بھی پیش کرتا ہے یا نہیں۔ فکشن کی جمالیاتی قدر کا پیمانہ بھی بڑی حد تک معاصر زندگی کی کامل نمائندگی تھا یعنی فکشن کی تکنیک اور اسلوب کے انتخاب کا معاملہ عصری صورت سے ان کی مناسبت پر منحصر تھا۔ آزاد تلازمات، شعور کی رو، اساطیری و

داستانی اسلوب ان سب کا جواز معاصر زندگی کی صورت حال میں تلاش کیا جاتا لیکن فکشن کے مطالعے کی سائنسی نہج نے فکشن میں عمرانی و سماجی مسائل کی نمائندگی کے سوال کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ اس لیے نہیں کہ ان مسائل کی کوئی اہمیت نہیں یا فکشن میں یہ پیش نہیں ہوتے بلکہ اس لیے کہ فکشن کے تمام موضوعات بیانیے کی مخصوص ساخت یا گرامر کے تابع ہوتے ہیں۔ اگر اس ''گرامر'' کو مرتب کرلیا جائے تو یہ جانا جاسکتا ہے کہ مختلف و متنوع موضوعات بیانیے میں کس طور شامل اور پیش ہوتے ہیں۔

جدید تنقید اپنی تمام تر کاوشوں کے باوجود اس حد تک کھل کر سامنے نہیں آتی جتنا کہ اس کو ہونا چاہیے۔ نئی تنقید کے حامیوں نے بھی صحیح طور پر اس کے خدوخال واضح نہیں کیے صرف نئی تنقید کی اصطلاحوں پر زور صرف کیا ہے اور نئی تنقید کے متعلق بہت حد تک صفحات کالے کیے ہیں لیکن عملی طور پر کوئی خاص کام سامنے نہیں آیا۔ نئی تنقید کے حامیوں نے تنقید کے جو بھی اصول وضع کیے ہیں ان کو یا تو شاعری میں برتا ہے یا پھر افسانوں پر لیکن افسانوں پر بھی نئی تنقید کا کام حوصلہ افزا نظر نہیں آتا۔ اگر دیکھا جائے تو ناولوں پر جدید تنقید کا کام نہ ہونے کے برابر ہے۔

گوپی چند نارنگ بھی جدید تنقید کی موجودہ صورت حال سے زیادہ مطمئن نظر نہیں آتے۔ ان کے بقول:

''اس وقت اُردو تنقید کی عمومی صورت حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔ ترقی پسند تنقید کچھ تو اپنا متحرک کردار ادا کرچکی ہے اور کچھ تھیوری سے دور ہونے کی وجہ سے بے اثر ہوچکی ہے۔ جدید تنقید کا حال بھی زیادہ اچھا نہیں ہے... امریکی نیو کریٹیسزم (criticism) کو بنیاد بنانے کی وجہ سے جدید تنقید کا سارا زور ختم ہوچکا ہے اور یہ حد درجہ میکانکی ہیئت پرستی میں تبدیل ہوکر بے رُوح ہوچکی ہے۔ زوال کے اس منظر نامے میں روایتی تنقید کی بن آئی ہے۔ رسائل جرائد میں آئے دن جو تنقید دکھائی دیتی ہے وہ تنقید نہیں تنقید کے نام پر کاروبار ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ اشتہار کی سی ہے... مختصر یہ کہ جدید تنقید کے 'بانجھ پن' کا منظر نامہ مکمل ہے اگر زندگی کے کچھ آثار ہیں تو اس لیے کہ کچھ جینوین لکھنے والوں نے تاریخی اور ثقافتی احساس سے ہاتھ نہیں اٹھایا اور پورا اُدب 'بانجھ پن' ہونے سے بچ گیا ہے۔'' (۲۷)

گوپی چند کے آخری جملے سے اس امید کی طرف اشارہ ہے کہ جدید تنقید کے حامیوں سے توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ تنقید کے نئے اصولوں اور ضابطوں کو عملی طور پر فکشن (ناول) پر لاگو کریں گے تاکہ نئے آنے والوں کے لیے راہ ہموار ہو اور جدید تنقید تیزی سے اپنا سفر طے کرتے ہوئے اپنی منزل مقصود کو پالے۔

Scanned with CamScanner

باب دوم

اکیسویں صدی کا اُردو ناول ایک جائزہ

اُردو ناول نے اگرچہ ابھی طویل عمر نہیں پائی لیکن اس کے باوجود اس مختصر دور میں بہت سی کروٹیں بدلیں اور بہت سے موڑ کاٹے اور کئی اہم رجحانات کا احاطہ کیا ہے۔ رجحان کا مطلب ہے کوئی خاص رخ، فیشن یا میلان۔ انگریزی زبان میں اس کے لیے ٹرینڈ (Trend) کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ اَدب میں رجحان ایک ایسے رخ یا میلان کی طرف اشارہ کرتا ہے جو کسی خاص موضوع سے متعلق ہو۔ یعنی یہ ایک خاص ذہنی روّیہ ہے اور یہ رویہ یا رجحان اُردو ناول میں تیزی سے بدلتا رہا۔ آزادی کے بعد اُردو ناول نے بڑی تیزی سے مختلف جدید رجحانات کی منزلیں طے کیں۔ اس کا مختصر جائزہ درج ذیل ہے۔

آزادی کے چند سال بعد قرۃ العین حیدر کے ناول 'آگ کا دریا' نے بلاشبہ جدت کا احساس دلایا۔ یہ جدت محض اسلوب اور تکنیک کی سطح پر نظر نہیں آئی بلکہ ان کے موضوعات بھی نئے پن سے آراستہ تھے۔ قرۃ العین کا اسلوب عصمت چغتائی، احسن فاروقی اور عزیز احمد وغیرہ سے مختلف تھا۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن میں دانش ورانہ (Intellectual) زبان، فکری مباحث، خود کلامی، وقت کی حد بندی میں اتھل پتھل اور کرداروں کا داخلی کرب مل کر ایسے اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو فکشن میں نئے پن کا احساس دلاتے ہیں۔ ان کا بیانیہ ٹیڑھے ترچھے (زگ زیگ) انداز میں چلتا ہوا اپنے مختلف ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ہاں موضوعاتی نیرنگی ہے۔ ان کی تحریروں میں ناسٹلجیا کا احساس، تقسیم ہند کے نتیجے میں ثقافتی توڑ پھوڑ، ڈر، خوف اور اندیشوں کے نتیجے میں موت کا حواس پر طاری ہونا اور وقت کے بھیانک روپ، سب مل کر ایسے نئے موضوعات کی تشکیل کرتے ہیں جنھیں آنے والے دور میں ناول کا فکری اثاثہ بننا تھا۔ ان سب چیزوں نے مل کر نئے فکشن کی راہ ہموار کی۔ اپنے

موضوعات، اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے یہ رجحان عموماً قرۃ العین حیدر تک ہی محدود رہا۔ اگر ہم ان کے دوسرے ہم عصر فنکاروں کو دیکھیں مثلاً عزیز احمد، شوکت صدیقی، احسن فاروقی، عصمت چغتائی، خدیجہ مستور اور نثار عزیز بٹ وغیرہ نے کسی ہیئتی تجربے میں اپنے زور قلم کو نہیں آزمایا البتہ موضوعات، موثر اسالیب کی سطح پر سب نے ایسے راستے کا انتخاب کیا جس نے قارئین کو متاثر کیا۔ قرۃ العین کا 'آگ کا دریا' جدید ناول نگاری میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے اور اپنے وژن (vision) کے اعتبار سے ان مٹ ہے۔ جتنی بار بھی اس ناول کی قرأت کی جائے نئی جہات کھلنے کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں تک اس کے موضوع کا تعلق ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وقت (time) کی کرداریت، موت، انسانی مقدرات کی کارفرمائی، ہجرت اور تاریخ کی حشر سامانیاں اور مختلف فلسفیوں کے سوچ اور عمل پر اثرات جیسی جہات نے ان کے ناولوں کے حوالے سے یہ محسوس کروایا ہے کہ ناول نے ایک زبردست جست لگائی ہے۔ پروفیسر شمیم احمد نے اَدبی جریدے 'تخلیقی اَدب' میں یہ دعویٰ کیا کہ

> ''ناول نے اپنا صنعتی اسلوب تلاش کر لیا ہے نیز یہ کہ اس ناول نے ایسی تخلیقی سرگرمی کو پیدا کیا جو اُردو کے بہترین جوہر پر اثر انداز ہوئی''(۱)
>
> ''خود قرۃ العین نے 'کتاب نما' کے ایک انٹرویو میں کہا کہ 'آگ کا دریا' کے ذریعے تاریخیت کا رجحان پیدا ہوا کہ لوگ تاریخ کو سمجھیں''۔(۲)

تاریخ کو فکشن میں سمو کر قرۃ العین نے بلاشبہ ناول کی عظمت میں اضافہ کیا اور ناول کو نئی جہات سے روشناس کرایا۔ اس سے دوسرے ناول نگاروں کو حوصلہ ہوا کہ وہ موضوعاتی، اسلوبیاتی اور تکنیکی سطحوں پر ناول کے فن کو آگے بڑھائیں۔ جن ناول نگاروں نے کسی نہ کسی نوعیت کی جدت پسندی سے کام لیا ان کا جائزہ درج ذیل ہے:

عصمت چغتائی نے مڈل کلاس طبقے کی مختلف روایات و رسومات میں جکڑی اپنی شخصیت کے اظہار کی آزادی کی خواہش مند لڑکی کو موضوع بنایا۔ انھوں نے 'ٹیڑھی لکیر' میں اس قسم کے خیالات و جذبات کا اظہار کیا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے ناول 'شام اودھ' میں تہذیبی زوال کو موضوع بنایا ہے۔ ان کا ناول 'سنگم' جسے انھوں نے 'آگ کا دریا' کے مقابل رکھا تھا، 'آگ کا دریا' جیسی حیثیت نہ بنا سکا اور نہ کینوس کے لحاظ سے اس کا مقابلہ کر سکا۔ نثار عزیز بٹ کا ناول 'نگری نگری پھرا مسافر' چھوٹے کینوس

پر ایک اچھا ناول ہے۔ اس میں عینیت پسند کردار 'اوگار' کی اچھی نفسیاتی تحلیل کی گئی ہے۔ مفاہمت کے فن سے ناآشنائی کی وجہ سے اس کی شخصیت ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے۔ اتفاق سے عینیت پسندی پر مبنی نسوانی کرداروں کی بازگشت میں 'آنگن'، 'تلاش بہاراں' اور رشیدہ رضویہ کے ناول 'لڑکی ایک دل کے ویرانے میں' اور 'گھر میرا راستے غم کے' وغیرہ کی بھی آواز سنائی دیتی ہے۔ رشیدہ رضویہ کے یہ دونوں ناول اس اعتبار سے قابل ذکر ہیں کہ ان میں ماجرے کی سرحدیں مشرق وسطی خاص طور پر عراق وغیرہ سے مل جاتی ہیں جس کی وجہ سے بین الاقوامیت پیدا ہو جاتی ہے اور موضوعاتی سطح پر قارئین کو نئے ماحول کی چاشنی بھی ملتی ہے۔

بیسویں صدی میں جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے جدت پسندی کی شاہراہ پر گامزن فکشن نگاروں نے موضوعاتی سطح پر بہت سے تجربات کیے۔ یہ تجربات صرف موضوعاتی سطح پر ہی نہیں ہوئے بلکہ ناول کی ہر جہت میں نئی راہیں تلاش کی گئیں جس نے اکیسویں صدی کے فکشن کو براہ راست متاثر کیا۔ جس کا ذکر آگے چل کر آئے گا۔ بہر حال ایک طرف جنسی نفسیات کے حوالے سے عصمت چغتائی نے شمن کا کردار 'ٹیڑھی لکیر' میں تخلیق کیا تو دوسری طرف ممتاز مفتی نے سوانحی عنصر کو اسی حوالے سے اپنے ناول 'علی پور کا ایلی' میں پیش کیا۔ یہ ناول بھی اپنی انفرادیت منواتا ہے۔ ممتاز مفتی نے پہلی بار اتنی جرأت اور نڈر طریقے سے اپنی سوانح کو من وعن بیان کر دیا۔ اس سے پہلے ہمیں یہ روایت نظر نہیں آتی۔ البتہ جنسیت نگاری کے میدان میں عزیز احمد بھی پیچھے نہیں ہیں۔ ان کے ناول 'ہوس'، 'گریز' اور 'ایسی بلندی ایسی پستی' اس حوالے سے اہم ہیں۔ عزیز احمد بھی ناول نگاری کی نئی روایت میں اہم کردار ادا کرتے ہیں اور جنس نگاری کو ایک نئے زاویے سے دیکھتے اور بیان کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی کا ناول 'خدا کی بستی' اس لحاظ سے قابل ذکر ہے کہ اس میں انڈر ورلڈ یعنی جرائم کی دنیا کی حقیقت پسندانہ عکاسی موجود ہے۔ شوکت صدیقی نے اس میں موضوعاتی سطح پر یہ ثابت کیا ہے کہ ایک استحصال زدہ معاشرے میں غریب و مفلس کرداروں کو جرائم کے قریب جانے سے کوئی نہیں روک سکتا۔ گھٹن، افلاس زدگی، اقتصادی ناہمواری، افسردگی اور سماجی جبر پر مبنی اس ناول نے اپنی انفرادیت منوائی۔ اس موضوع کا دوسرا رخ رامانند ساگر کے ناول 'اور انسان مر گیا' میں ملتا ہے جس میں تقسیم ہند کے پس منظر میں انسان کے ہاتھوں انسان پر لرزہ خیز ظلم کا بیان ہے۔ یہاں دوسرے قسم کے استحصالی

کردار ہیں جو قتل و غارت گری، عمارتوں کو آگ لگانے، انسانوں خصوصاً عورتوں، بچوں اور بوڑھوں کو زندہ جلانے اور ہلاکتوں کی وہ صورتیں پیدا کرنے والے لوگ ہیں۔

حیات اللہ انصاری کا ضخیم ناول 'لہو کے پھول' (جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہے) بھی اہمیت کا حامل ہے۔ اس میں انھوں نے تاریخ و سیاست کی وہ نیرنگیاں دکھائی ہیں جو ہمارے حافظے کا حصہ ہیں۔ ان کے اثرات برصغیر کی سیاسی سماجی تاریخ پر آج بھی موجود ہیں لیکن 'اور انسان مر گیا' اور 'لہو کے پھول' میں انسانیت پرست کرداروں کو انسانیت کی بقا کے محافظ کے طور پر جس طرح لایا گیا ہے، وہ دونوں ناولوں میں قابل ستائش ہے۔ برصغیر کی پرآشوب تاریخ کا احاطہ اپنی ہیروئن راج کماری کے ذریعے جمیلہ ہاشمی نے بھی کیا ہے۔ ''تلاش بہاراں'' کا یہ کردار ایک طرح سے اپنے موضوع کے ساتھ انصاف نہیں کرتا، اس لیے کہ انسانی خصوصیات کے حوالے سے یہ مبالغے کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے اور ماورائی نظر آتا ہے تاہم شورش زدہ ماحول میں انسانی قدروں کا اپنی جان پر کھیل کر تحفظ کرنا ایک ایسی تھیم ہے جو ہمارے افسانوں سے لے کر کئی ناولوں میں برصغیر کی تقسیم کے ضمن میں آتی رہی ہے۔ موضوعاتی سطح پر جہاں بہت سی تبدیلیاں ہوئیں وہاں پیشکش کا انداز بھی تبدیل ہوا مثلاً فنتاسی پر مبنی ناول بھی تحریر کیے گئے جو اسلوب میں اہم تبدیلی تھی۔ اس سلسلے میں محمد خالد اختر کا ناول ''چاکی واڑہ میں وصال'' معاشرتی فنتاسی کی اعلیٰ مثال ہے۔ بظاہر اس ناول کے تمام کردار حقیقت سے زیادہ تخیل کے نمایندے نظر آتے ہیں لیکن محبت، یگانگت اور اچھی قدروں پر یقین رکھتے ہیں۔ اخلاقی نظام کا پہلو فنتاسی میں اہمیت رکھتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ناول کرشن چندر کے ناول ''ایک وائلن سمندر کے کنارے'' کے قریب ہے جس میں کرشن چندر نے اعلیٰ اقدار کی شکست و ریخت کو موضوع بناتے ہوئے بدعنوانی لوٹ کھسوٹ، جھوٹ، منافقت اور ریاکاری پر کاری ضرب لگائی ہے۔ حجاب امتیاز علی کا ناول 'پاگل خانہ' تیسری جنگ عظیم کی ممکنہ تباہ کاریوں کی اچھی دستاویز ہے۔

جدید رجحانات کے زیر اثر لکھنے والوں میں انتظار حسین کا نام سر فہرست ہے۔ ان کے ناول 'بستی' میں جو ۱۹۷۹ء میں سامنے آیا، اسلوب اور تکنیک اور ہیئت میں تبدیلی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اس ناول میں داخلی خود کلامی، ڈائری کے اوراق، ہندو دیو مالا اور اساطیر کی آمیزش سے ایک نئے ذائقے کا احساس ہوتا ہے۔ بستی کی علامتی حیثیت مسلم ہے۔ اس کا موضوع تقسیم ہند، ناسٹلجیا اور غریب الوطنی کا

احساس ہے۔ اس ناول کا ہیرو پرانے ماحول کو یاد کر کے اداس ہو جاتا ہے۔ گمشدہ پیڑ، گمشدہ پرندے، گمشدہ صورتیں ہجرت کرنے والوں کا ذہنی مسئلہ بن جاتا ہے۔ اس ناول کا اہم پہلو یہ ہے کہ ذاکر (ہیرو) جانتا ہے کہ ماضی کا رُوپ نگر اور حال کا لاہور مل کر اس کے اندر ایک بستی کا رُوپ دھار لیتے ہیں۔ یہ ساری یادیں اپنی جگہ ہیں جن سے ہجرت کرنے والا پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ یہ کوئی بیماری نہیں ہے بلکہ ناسٹلجیا ہے لیکن اگر دیکھا جائے تو یہ ناسٹلجیا قرۃ العین کے ناسٹلجیا سے مختلف ہے۔ ان کے ہاں لاہور اور روپ نگر مل کر ایک بستی نہیں بناتے۔ قرۃ العین کے کردار نئی صورت حال میں اقتصادی فوائد حاصل کرنے کے بعد بھی اپنے اندر ایک خلا کا احساس رکھتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ''آگ کا دریا'' کا ایک کردار گوتم نیلمبر باسٹھ فلسفوں کی یلغار اور سیاسی، سماجی، اقتصادی و نظریاتی اتھل پتھل کے پس منظر میں ناول کے آخر میں سوچتا ہے کہ کاش نروان ممکن ہوتا۔ اس کے باوجود وہ حقیقی لگتا ہے۔

جیلانی بانو کا ناول 'ایوان غزل' جو بھارت کی بدنام زمانہ ایمرجنسی کے دوران شائع ہوا، ناول نگاری کے میدان میں اہم جست ہے۔ اسی طرح انور سجاد کا ناول ''خوشیوں کا باغ'' ہالینڈ کے مشہور قدیم مصور ریرون بوش کے تین چینلز میں دکھائے گئے، خوفناک ماحول کا اپنے ماحول میں جاری و ساری سماجی، سیاسی، معاشرتی اور معاشی دکھوں کا چیف اکاؤنٹ کے توسط سے ایک ماجرائی اظہار ہے جس کا پیٹرن جدید ہے اور جدید کی پیروی کرتا نظر آتا ہے۔ اسی جدیدیّت کا دوسرا رُخ ہمیں جوگندر پال کے ناول 'نادید' میں بھی نظر آتا ہے۔ عبداللہ حسین کا ناول ''باگھ'' موضوعاتی لحاظ سے اپنے دائرے سے باہر نکلنے کی ایک کامیاب کوشش ہے اور روایتی طرز طریق سے کچھ ہٹا ہوا نظر آتا ہے۔ فاروق خالد کا ناول ''سیاہ آئینے'' بھی اہم ناول ہے یہ ناول آدم جی انعام یافتہ ہے۔ یہ لندن اور امسٹرم سے بالترتیب انگریزی اور ولندیزی زبانوں میں بھی شائع ہوا ہے۔ اس ناول کی بنیادی اہمیت اس کے کرداروں کی ساخت، پلاٹ کی بُنت، جزئیات نگاری ہے۔ بقول صفدر میر

''یہ اُردو کا غالبًا پہلا بڑا فلسفیانہ ناول ہے۔ فاروق خالد صاحب کے کرداروں کے اور خود اُن کے اپنے خیالات میں فلسفۂ وجودیّت سے مماثلت پائی جاتی ہے۔ خصوصاً ان کے ناول میں جس اشیا، اور ماحول اور کرداروں کے عوامل کے ظوار کا بیان جس طریقے اور جس تفصیل سے کیا جاتا ہے وہ ان کے فلسفۂ وجودیّت سے متاثر ہونے کی نشانی ہے اور جس بھرپور طریقے سے زندگی اس ناول میں منعکس ہوتی ہے وہ ایک نادر تجربہ ہے۔''

جس دور میں روایتی ناول لکھے جا رہے تھے فاروق خالد نے اس روش سے ہٹ کر یہ ناول تحریر کیا جو ناول نگاری کے باب میں ایک خوشگوار اضافہ ہے ''سیاہ آئینے'' کے علاوہ ان کا دوسرا ناول ''اپنی دُعاؤں کے اسیر'' بھی منظر عام پر آ چکا ہے۔ یہ ناول ایک طرح سے ''سیاہ آئینے'' کی ہی توسیع ہے۔

اسی دوران بانو قدسیہ کا ناول 'راجہ گدھ' بھی منظر عام پر آتا ہے اس میں موضوع یعنی رزق حرام کے مہلک اثرات اور رزق حلال کی برکتیں کے ذریعے سے تھوڑا سا تلاطم نظر آتا ہے۔ اس ناول کی قرأت سے اندازہ ہوتا ہے کہ بانو قدسیہ نے مادیّت کی بجائے روحانی علاج تجویز کیا ہے۔ ان کا سارا ناول اسی تھیوری کے گرد گھومتا ہے۔ موضوعاتی اعتبار سے اس ناول میں نیا پن ہے۔ رزق حرام سے انسانی جینز (Genes) کی شکست وریخت سے شخصیت کے ریزہ ریزہ ہو جانے والا وژن ابھی تک ہمارے نقادوں کو ہضم نہیں ہوا اور اس تھیوری پر ہنوز بحثیں جاری ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے فہیم اعظمی کا ناول ''جنم کنڈلی'' بھی قابل ذکر ہے۔ اس میں شعوری طور پر ہیئت کو توڑا گیا ہے جس سے رد ناول (Anti-Novel) کا تاثر اُبھرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس ناول میں ہیئت کے اعتبار سے نیا تجربہ کیا گیا ہے۔

ان کے علاوہ ہندوستان میں شایع ہونے والے ناول 'فائبر ایریا' کے مصنف الیاس احمد گدی ہیں، اس ناول میں موضوعاتی تنوع کے علاوہ دوسری جہات میں بھی جدت پسندی کا مظاہرہ ہے۔ اس ناول کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ کچھ تحریریں اُدب کے تخلیقی کرب کے لمحات میں خود بخود وجود میں آتی ہیں یا دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ خود بخود سرزد ہو جاتی ہیں جیسے عزیز احمد کا ''ایسی بلندی ایسی پستی''، احسن فاروقی کا ''شام اودھ''، قرۃ العین حیدر کا ''آگ کا دریا''، خدیجہ مستور کا ''آنگن''، عبداللہ حسین کا ''اداس نسلیں''، جمیلہ ہاشمی کا ''دشتِ سوس''، شوکت صدیقی کا ''خدا کی بستی''، اور ممتاز مفتی کا ''علی پور کا ایلی'' وغیرہ۔ فضل کریم فضلی کا ناول ''خون جگر ہونے تک'' قحط بنگال کی خونچکاں داستاں کی موثر عکاسی اور دردمندانہ طرز احساس کے لحاظ سے یادگار ناول ہے۔ ان کا دوسرا ناول ''سحر ہونے تک'' قدرے کم اہمیت کا ناول ہے۔ علیم مسرور کا چھوٹے حجم پر مشتمل ناول ''بہت دیر کر دی'' طوائف کی زندگی اور اس کی حقیقی آرزوؤں اور تمناؤں پر نئی جہات کو آشکار کرتا ہے۔ مشاہدے اور تجربے کی گہرائی اور وژن کی بنا پر راجندر سنگھ بیدی کا مختصر ناول 'ایک چادر میلی سی' بھی یادگار ناول

ہے۔اسی طرح بلونت سنگھ کے دونوں ناول ''کالے کوس'' اور ''رات چور اور چاند'' بھی قابل ذکر ہیں۔ ابوالفضل صدیقی کا ناول ''ترنگ'' بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

مذکورہ ناول نگاروں کے علاوہ بھی ایسے ناول نگار ہیں جنھوں نے اپنے ناولوں میں نئے تجربات کیے اور ناول کو نئی جہات سے آشنا کیا۔مثلاً اظہر نیاز کا ''دوزخی''، احمد داؤد کا ''رہائی''، انور سن رائے کا ''چیخ''، فہمیدہ ریاض کا ''گوداوری''، مشرف عالم ذوقی کا ''بیان''، عبدالصمد کا ''دوگز زمیں'' اور مہاتما، شموئل احمد کا ''ندی'' اور دیگر ناول شامل ہیں۔

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہمارا ناول فنی ہی نہیں، فکری، اسلوبیاتی اور تکنیکی منزلوں سے گزر رہا ہے اور نئی وسعتوں سے آشنا ہو رہا ہے۔

> ''ناول کے ڈیپارٹمنٹل سٹور میں ہر قسم کا مال موجود ہے، کچھ تیزی سے بک رہا ہے، کچھ شیلف دیر سے خالی ہوں گے، کچھ شیلفوں کا اضافہ بھی ہوگا۔لگتا ہے یہ ڈیپارٹمنٹل سٹور وسیع سے وسیع تر ہوتا رہے گا۔''(۳)

ناول میں تنوع کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ مادہ رُوح پر غالب آ گیا ہے جس کے نتیجے میں مذہب سے دوری، روحانی کرب، ہمہ گیر مایوسی، یاسیت وقنوطیت، موت کی خواہش، ٹوٹتے رشتے، زندگی کی پیچیدگیاں، غربت، مفلسی، استحصال، ایٹمی جنگ کی لٹکتی تلوار، دہشت گردی، خودکشیاں، نئے جان لیوا مسائل، ہمہ گیر ناآسودگیاں اور بے شمار دوسرے خارجی وداخلی مسائل جن کا حل انسانی دسترس سے باہر ہے، فکشن میں نئی تبدیلیوں کا باعث بنا۔یہ صورت حال ذہنوں کو ناکارہ اور منفی سوچوں کے ساتھ ساتھ ایسے اعمال کو جنم دے رہی ہے جو آدمی کی بجائے جانوروں سے وابستہ ہیں۔اس وقت اکیسویں صدی کو شروع ہوئے دس سال گزر چکے ہیں اور اس موجودہ صدی میں مذکورہ صورت حال نے فکشن کو اندرونی طور پر متاثر کیا اور اس کا اظہار فکشن نگاروں نے اپنے ناولوں میں کیا جن کا مختصر تعارف درج ذیل ہے:

اکیسویں صدی تک آتے آتے ناول نے بہت سے موڑ کاٹے۔اس صدی میں رجحانات بہت حد تک بدل گئے ہیں اور فکشن میں ان بدلے ہوئے رجحانات اور اکیسویں صدی کے انسان کو درپیش صورت حالات کا برملا اظہار ملتا ہے۔اگر موجودہ دور کے فکشن پر نظر دوڑائی جائے تو اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ فکشن میں آج کے آدمی کو درپیش صورت حالات کا ذکر بڑے واشگاف الفاظ میں ملتا

ہے، وہ چاہے جنس کا بیان ہو یا کوئی معاشی مسئلہ وغیرہ۔اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ آج کا انسان تمام پابندیوں سے ماورا اور خود کو آزاد محسوس کرتا ہے، اس لیے ہر خیال اور احساس کا اظہار من وعن کر دیتا ہے، خاص طور پر جہاں جنس کا تذکرہ آتا ہے، وہاں ہمارے ناول نگاروں کا قلم زیادہ روانی سے چلتا ہے اور جنس کا بیان کھلے لفظوں میں کرتا چلا جاتا ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ آج یہ رجحان گوارا کر لیا گیا ہے۔اسی طرح کا کھلم کھلا تذکرہ اگر ساٹھ ستر سال پہلے کیا جاتا تو اس کے خلاف ردِعمل ظاہر ہوتا اور اس ردِعمل کی کچھ مثالیں ہمارے سامنے ہیں جو انگارے اور منٹو کی افسانہ نگاری کے سلسلے میں نظر آتی ہیں۔

سچ تو یہ ہے کہ اس دور میں جنس (Sex) کے بارے میں انسان کا رویّہ بیشتر لہو ولعب تک محدود تھا۔دین نے اس پر جس طرح کی پابندی عائد کی ہے، اس کو سمجھنے کے لیے ہمیں صابر اور سنجیدہ ہونے کی ضرورت ہے لیکن جیسے ہی جنس کا ذکر آتا ہے، لوگ عجیب طرح کا رویّہ اپنا لیتے ہیں جس کے نتیجے میں ہم انسان کی جنسی رویّوں کے ضمن میں کسی خاص نتیجے پر نہیں پہنچ پاتے۔اپنی تاریخ کی طرف دیکھیں تو وہاں بھی ہمیں عجیب عجیب صورتیں نظر آتی ہیں:

مثنوی مولانا روم اور بہت سی داستانوں میں کھلے بندوں اس کا ذکر موجود ہے۔دراصل جنسی بیانات پچھلی ڈیڑھ دو صدی میں کم ہو گئے تھے۔اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ چوں کہ یہ مابعد جدیدیت کا دور ہے اور اس دور میں لکھے گئے فکشن میں صورت حال اور بیانیے پر زیادہ زور دیا جاتا ہے، اس لیے جنس کا تذکرہ ہو یا درپیش کوئی دوسرا مسئلہ ہو، اس کے بیان میں کوئی تردد نہیں برتا جاتا یعنی فکشن میں مابعد جدید صورت حال کو اپنایا جاتا ہے نہ کہ روایت کو۔اب ہم اکیسویں صدی میں شائع ہونے والے ناولوں کا مختصر جائزہ لیتے ہیں کہ اس میں کس رجحان کی فراوانی ہے۔

اگر ہم اکیسویں صدی کی ناول نگاری کا اس حوالے سے جائزہ لیں کہ ناول میں ہیئت، تکنیک، اسلوب، موضوعات وغیرہ میں کیا تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں تو ہم دیکھتے ہیں ناول میں ہیئت اور تکنیک وغیرہ میں تو کوئی نمایاں تبدیلی نہیں ہوئی بیشتر ناول بیسویں صدی کے معاشرتی رجحانات کا ہی پرچار نظر آتے ہیں البتہ موضوعات میں کافی جدّت نظر آتی ہے۔اس کے علاوہ زبان کے حوالے سے بھی بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔بیسویں صدی کی آخری دہائی میں ناول میں بہت تیزی سے تبدیلیاں ہوئیں اور پھر یہی رجحان اکیسویں صدی میں داخل ہوتا ہے۔بیشتر ناول نگار اسی رجحان کی پیروی کرتے ہوئے

ناول نگاری کا فریضہ انجام دیتے نظر آتے ہیں۔ اس باب میں ہم اکیسویں صدی میں شایع ہونے والے اہم ناولوں اور ناول نگاروں کا مختصر جائزہ لیں گے تا کہ معلوم ہو سکے کہ اکیسویں صدی میں داخل ہوتے ہوئے ناول کن نئی جہات سے آشنا ہوا ہے اور اس میں کون کون سی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔

''افسانوی اَدب میں فن پارے کو کسی ایک موضوع سے مربوط کرنا ایک مشکل کام ہے کیوں کہ کسی بھی فن پارے میں کئی موضوعات کی نمایندگی ممکن ہے، اس لیے کسی بھی فن پارے پر کسی موضوع کا لیبل لگانا ایک ایسا ہی کام ہے جیسے مرکبات میں سے عناصر علیحدہ کرنے کے ارادے سے تمام مرکبات کو یکجا کر دینا ہے۔ اَدب پارے میں کئی موضوعات کی نشاندہی ہونے کے باوجود یہ ممکن ہے کہ فن پارے کے غالب رجحان کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس کو کسی ایک موضوع سے وابستہ کیا جائے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ فکشن میں درجہ بندی موضوعات کو علیحدہ کرنے کے علاوہ موضوعاتی اعتبار سے فن پارے کو جانچنے کی سہولت پیدا کرتی ہے۔ غرض ناولوں میں موضوعاتی تشکیل سے مراد وہی عمل قرار دیا جائے گا جس کے ذریعے کسی ناول کے غالب رجحان کو پیش نظر رکھتے ہوئے اسے کسی موضوع سے مربوط کیا جائے...''(۴)

اکیسویں صدی کی ناول نگاری میں جو تبدیلیاں ہوئیں ان کے اہم نمایندہ ناول نگار اور ان کی ناول نگاری کا جائزہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔ زمانی اعتبار سے جائزہ ۲۰۰۰ء سے ۲۰۱۰ء تک کے تخلیق کردہ ناولوں کا احاطہ کرتا ہے۔

اکیسویں صدی کے اہم ناول نگاروں میں مستنصر حسین تارڑ کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ ان کو شہرت سفرناموں سے ہوئی لیکن بہت جلد ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوئے۔ جب ہم ان کی ناول نگاری کے سفر پر طائرانہ نظر دوڑاتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے زیادہ تر ناول اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں تحریر کیے گئے ہیں۔ موجودہ صدی میں ہمیں ان کے جو ناول نظر آتے ہیں ان میں سب سے پہلا ناول ''قربتِ مرگ میں محبت'' ہے جو ۲۰۰۱ء میں منظرِ عام پر آیا جو ماجرے کے اعتبار سے عجیب رنگ کا ناول ہے۔ اگر ہم یہ کہیں کہ اُردو ناول کے مجموعی ماجرائی اثاثے میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ اس ناول کی کہانی ایک ادھیڑ عمر ادیب اور ٹی وی مین (T.V man) کے گرد

گھومتی ہے جس کی بیوی مر چکی ہے اور بچیاں شادی شدہ ہیں اور وہ خود قربتِ مرگ کے مرحلے میں ہے لیکن اس پر تین عورتیں فریفتہ ہیں اور اس پر جان چھڑکتی ہیں جن میں ایک بال بچوں والی ہے اور اپنے بیٹے کے ولیمے سے فارغ ہوئی ہے۔ دوسری اور تیسری جوان عورتیں بھی اس پر جان چھڑکتی ہیں۔ یہ تینوں عورتیں اس سے قربت کی خواہش مند ہیں لیکن وہ سیلانی مزاج رکھتا ہے۔ اس آدمی کو اپنے سندھی دوست کی مہمان داری میں سیاحتی کشتی یا بجرے میں سیر کرتے دکھایا گیا ہے۔ اس کشتی کے ملاح کی بال بچوں والی بیوی 'بکھی' بھی اس شخص سے قربت کی طالب ہے لیکن ایک دن وہ کشتی میں ہی انتقال کر جاتا ہے۔ ''قربتِ مرگ میں محبت'' دراصل اس کے دو ناولوں یعنی ''بہاؤ'' اور ''راکھ'' سے منسلک ہے اور یہ تینوں ناول مل کر Trilogy بناتے ہیں۔ ان کی بنیادی کہانی یہ ہے کہ دریائے گھاگھرا خشک ہو گیا، راوی خشک ہونے کے قریب ہے اور سندھ بھی خشک ہو جائے گا، لیکن ہر قسم کی حیات پانی کے نئے ذخیروں کی طرف کوچ کرتی رہتی ہے اور نئے ماحول میں ڈھل جاتی ہے۔

ایک سال کے وقفے کے بعد یعنی ۲۰۰۲ء میں افغان جنگ کے پس منظر میں لکھا گیا ناول ''قلعہ جنگی'' منظر عام پر آتا ہے جس میں مختلف علاقوں اور مختلف زبانیں بولنے والے مجاہدین کو قلعہ جنگی میں محصور کر دیا جاتا ہے۔ ان میں سے ایک تو نو مسلم امریکی مجاہد ہے۔ یہ لوگ باہر نہیں نکل سکتے کہ شمالی اتحاد والوں کی گولیوں کا شکار نہ ہو جائیں۔ اندر پانی جمع ہے اور کھانے کے لیے کچھ نہیں ہے۔ صرف ایک گھوڑا ہے جسے ذبح کر کے بھوک مٹانے کے پروگرام پر مثبت و منفی بحثیں ہوتی ہیں۔ ماحول میں ناقابل برداشت بدبو پھیلی ہوئی ہے کیوں کہ وہ گھوڑا مر جاتا اور اس مردہ گھوڑے کے حوالے سے جو خوفناک بلکہ ہولناک ماحول کی منظرکشی کی گئی ہے وہ بڑی موثر ہے۔ ناول کا خاتمہ ایسے مقام پر ہوتا ہے جو چونکا دینے والا ہے اور جس کو قاری فراموش نہیں کر سکتا۔ تارڑ نے افغان جنگ کے بارے میں مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی ہے اور قاری کو بھی ان زاویوں پر سوچ بچار کرنے کے لیے مواد فراہم کیا ہے۔

تارڑ کا اکیسویں صدی میں چھپنے والا اگلا ناول ''ڈاکیا اور جولاہا'' ہے۔ یہ ناول ۲۰۰۵ء میں منظر عام پر آیا۔ یہ ناول بھی موضوع کے اعتبار سے جدت کا احساس دلاتا ہے۔ اس میں محمد علی ڈاکیا ایک پر اسرار کردار ہے۔ دوسرے کردار نتالیہ اور رودین ہیں۔ نتالیہ رودین پر بری طرح عاشق ہے۔ نتالیہ کی محبت ان دیکھی محبت ہے۔ اس نے اس کو دیکھا نہیں لیکن رابطے میں رہتی ہے۔ یہ وہی کیفیت ہے جو ''قربت

مرگ میں محبت'' کی تین عورتوں کی ہے جو ادھیڑ عمر آدمی سے شدید گھاؤ رکھتی ہیں نتالیہ کا عشق ایک ایسے شخص سے ہے جو اس سے زیادہ عمر کا ہے۔ کئی بچوں کا باپ ہے مگر اس کا عشق عجیب و غریب ہے۔ ان دیکھا، جیسے کہ وہ غیر محسوس طریقے سے کسی نادیدہ قوت کے ہاتھوں اس کی جانب دھکیلی جا رہی ہو۔ خواہ نتیجہ کچھ بھی ہو۔ عورت کی اس دیوانگی کا جواز نظر نہیں آتا لیکن یہ عشق قائم دائم ہے پھر ملاقات بھی ہوتی ہے اس کے اپنے تین بچے ہو گئے ہیں اور وہ شدید بیماری کی حالت میں ہے اس کو کینسر ہے اور وہ اپنے شوہر سے طلاق کی طالب ہے اور پھر آخر کار دنیا سے گزر جاتی ہے۔ رودین اس عورت کے مجنونانہ عشق سے پریشان دکھائی دیتا ہے یوں لگتا ہے رودین سے مختصر سی قربت میں اس نے ایک بے نام سی مسرت اور آسودگی حاصل کر لی ہے۔ مگر ناول میں عورت کی پراسرار خواہشوں کے پاتال سے قارئین اور بھی نئی چیزیں برآمد کر سکتے ہیں۔ اس ناول میں ڈاکیا اور جولاہا اپنے اپنے استعاروں اور مفاہیم میں بڑی پراسرار کہانیاں بتاتے نظر آتے ہیں۔ اس ناول کی کہانی تو روایتی انداز سے آگے بڑھتی ہے لیکن اس کا اسلوب اور موضوع روایت سے مختلف نظر آتے ہیں جس کی وجہ سے یہ موجودہ صدی کا اہم ناول ہے۔

تارڑ کا ۲۰۱۰ء میں آنے والا ناول ''خس و خاشاک زمانے'' ہے۔ اس ناول کو دیکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ تارڑ کی ناول نگاری میں مذکورہ ناول ایک بڑی تخلیقی جست ہے۔ اس ناول کا کینوس ''راکھ'' کی نسبت زمانی اور مکانی ہر دو حوالوں سے زیادہ وسیع ہے۔ یہ ناول ۱۹۳۰ء سے لے کر ۲۰۰۱ء تک کے زمانی عرصے پر محیط ہے۔ تقریباً ساڑھے سات سو صفحات پر مشتمل یہ ناول کردار نگاری، مکالمہ نگاری اور پلاٹ پر مضبوط گرفت کے حوالے سے اہم ہے۔ قیام پاکستان سے قبل مسلمانوں اور سکھوں کے مابین دوستانہ تعلقات ہوں یا ۱۹۴۷ء کے خونیں فسادات، ان سب کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ اس کے علاوہ صدر ایوب خان، یحییٰ خان، ضیاء الحق اور پرویز مشرف کے ادوارِ حکومت اور ۱۹۷۱ء میں سقوط ڈھاکہ کا المیہ، یحییٰ خان کی مذموم حرکات اور جنرل نیازی کا بزدلانہ رویہ، ان سب واقعات کو پلاٹ میں فنی مہارت سے سمویا گیا ہے۔ ناول کی کہانی واقعات کی بجائے کرداروں کے توسط سے آگے بڑھتی ہے۔ یہ ناول رنگا رنگ اور متنوع کرداروں کا جنگل ہے۔ اس ناول میں جاٹ اور سانسی نسل کی نفسیات، عادات، رہن سہن اور طرز حیات کے حوالے سے جو معلومات ملتی ہیں وہ بہت متاثر کن ہیں۔ متروک اور معدوم زبانوں اور بولیوں کا مطالعہ اور ان کا استعمال بھی قابل داد ہے۔ زبان کے حوالے سے اس طرح کا ایک

تجربہ ان کے پرانے ناول ''بہاؤ'' میں بھی نظر آتا ہے۔ بخت جہاں 'خس و خاشاک زمانے' کا مرکزی کردار ہے۔ یہ کردار جاندار کردار ہے اور اپنا تاثر قاری پر چھوڑ جاتا ہے۔ تارڑ نے اس ناول میں کرداروں کے منہ سے گالیاں بھی نکلوائی ہیں مثلاً بخت جہاں کا تکیہ کلام ایک گالی پر مبنی ہے۔ بخت جہاں کے کردار کے ذریعے ناول نگار نے پنجاب کے دیہی کلچر، بے لچک مزاج اور ناقابل تبدیل نفسیات کی عکاسی کی ہے۔ اس ناول کا ایک کردار صاحباں اپنی پیدائشی معذوری کے حوالے سے تارڑ کے کرداروں پاسکل (پیار کا پہلا شہر) اور فاختہ کا تسلسل ہے۔ ناول کا انتساب مشہور فارسی مثنوی گو شاعر عطار کے پرندوں اور نئے آدم کے نام ہے۔ ناول کے کردار انعام اور شباہت نئے آدم کی علامت کے طور پر متعارف کرائے گئے ہیں۔ جہاں تک انتساب کے الفاظ عطار کے پرندوں کا تعلق ہے یہ فاختہ، پکھیرو، چار مرغابیاں اور مور کے پیکر میں ان کے گزشتہ ناولوں میں بھی قاری کے سامنے آتے ہیں۔ ناول کے اختتامیے میں شباہت اور انعام ان وادیوں سے گزر رہے ہیں جن وادیوں میں فرید الدین عطار کے پرندوں نے سفر کیا تھا۔ یہ ناول فلیش بیک تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ لفظ کے استعمال کے نئے امکانات، اُردو میں پنجابی کے مختلف لہجوں کی شمولیت سے زبان کی وسعت، موت اور جنس جیسے موضوعات کی نئے انداز میں پیش کش اس ناول میں جدت کا عنصر ابھارتے ہیں۔ کشور ناہید کا کہنا ہے کہ:

> ''مستنصر نے پہلے بھی کئی ناول لکھے مگر ''خس و خاشاک زمانے'' میں زیریں لہر جو محبت کی تلاش اور نئے آدم کے لیے اس پر امن دنیا کی تمنا کہ جہاں کوٹ ستارہ جیسے علاقے میں قرآن اور گرنتھ سب کچھ قابل عزت اور محبت میں ڈوبا ہوا تھا۔ پاکستان میں جہاں تفرقہ پرستی نے گدھ کی طرح ہمارا پیچھا کیا ہوا ہے نئے آدم کی تلاش اور اس دنیا کو دوبارہ آباد کرنے کی خواہش ہمیں یہ نوید دیتی ہے کہ ابھی لکھنے اور بیان کرنے کو بہت کچھ باقی ہے۔''(۶)

گویا تارڑ کے ناولوں میں ہمیں جو غالب رجحان نظر آتا ہے وہ زبان کے حوالے سے نئے تجربات ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اپنی نوعیت کا واحد ناول ہے اور اکیسویں صدی کی ناول نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ میرا

موضوع پاکستان میں لکھے گئے ناولوں کا جائزہ ہے لیکن اس کے باوجود ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کا ذکر ناگزیر ہے کیوں کہ یہ گزشتہ دس سالوں میں لکھے گئے اہم ناولوں میں شامل ہے یہاں میں اپنے موضوع سے انحراف کرتے ہوئے اکیسویں صدی میں آنے والے اس ناول کا ذکر ضرور کروں گی۔

''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' ۲۰۰۶ء میں منظرِ عام پر آیا۔ شمس الرحمن فاروقی جدیدیت کے علمبردار ہیں اور فکشن میں اور نئے تجربات کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں، اس لیے انھوں نے دستاویزی تکنیک کے سہارے اس ناول کا خمیر اٹھایا ہے۔ فاروقی صاحب نے دستاویزات کے سہارے اپنی بنائی ہوئی مخصوص ہیئت میں انیسویں صدی کے مسلم کلچر کی انتہائی خوبصورت و دل پذیر زبان میں عکاسی کی ہے۔ اس ناول کے قصے میں مشہور شاعر داغ دہلوی کی والدہ وزیر بیگم کی قابلِ توجہ اور اتفاقات سے پُر زندگی کا نوحہ لکھا ہے جسے ناقدین نے 'دی گریٹ ٹریجڈی آف وزیر بیگم' (The great tragedy of Wazeer Begum) سے تعبیر کیا ہے۔ اس عورت نے چار شادیاں کیں جس میں پہلی شادی ایک انگریز مارسٹن بلیک سے ہوئی جو کمپنی بہادر کا ریذیڈنٹ اور اعزازی پولیٹیکل ایجنٹ تھا اور کشمیر کے یوسف سادہ کار کی اس انتہائی پرکشش اور قیامت ڈھانے والی بیٹی کا عاشق تھا اور اس کے اشارے پر چلتا تھا۔ اتفاق سے وہ جے پور کے ایک بلوے میں مارا گیا اور یہیں سے وزیر بیگم کی ٹریجڈی کا آغاز ہوا۔ مارسٹن بلیک سے دو بچے ہوئے جو چھین لیے گئے پھر دوسری شادی ہوئی وہ نواب شمس الدین والی لوہارو سے منسلک رہی۔ پھر تیسری اور چوتھی شادی ہوئی۔ چوتھی شادی بہادر شاہ ظفر کے فرزند مرزا فخرو سے ہوئی ان کا بھی انتقال ہو گیا۔ مرزا داغ نواب شمس الدین سے تھے۔ جنھوں نے وزیر بیگم سے باقاعدہ نکاح نہیں کیا تھا۔ ان کو ولیم فریزر کے قتل کی سازش میں پھانسی ہو گئی۔ وزیر بیگم شاعرہ بھی تھی۔ ان کا فارسی زبان و شاعری پر عبور اور خود اُردو شاعری کے شعور نے اس کو ایک ناقابل فراموش ہستی بنا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ داغؔ کو شاعری ورثے میں ملی اور اس تخلیقی ورثے نے داغ کو ایک معروف شاعر بنا دیا۔

مجموعی طور پر اس ناول کی منفرد ہیئت پرکشش ماجرہ سازی، خوبصورت فطری اور برجستہ مکالمے، دلآویز زبان، تمہید، اٹھان، نقطۂ عروج اور اختتام نیز اس میں دستاویزیت کے تحت کتابی علم بشمول ٹھگی کے پریکٹیکل نظام، مشاعروں کی محافل اور دیگر خوبیوں نے مل کر ایک الگ ہی ذائقہ فراہم کیا ہے۔

بقول ممتاز احمد خان:

''احقر کو یہ ہی معلوم ہوتا ہے کہ شمس الرحمن فاروقی کی ناول میں زبان یا نثر۔ نثر شور انگیز ہے اور گہرائی میں جا کر دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں زندگی کی بصیرت بھی پائی جاتی ہے اور وہ یہ ہے کہ انسان کو ہر ہر لمحے زیادہ کی خواہش نہیں رکھنا چاہیے (Over Ambitions) انسان ٹریجڈی سے ضرور دو چار ہوتا ہے... شمس الرحمن فاروقی نے اس وژن کی تبلیغ نہیں کی لیکن تاثر یہ ہی ابھرتا ہے۔''(۷)

بہرحال یہ ناول اکیسویں صدی کی ناول نگاری میں ایک شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے جس میں ہر طرح کی چاشنی مل جاتی ہے چاہے وہ موضوع کے حوالے سے ہو یا زبان یا پھر تکنیک غرض ہر طرح سے اس میں ایک نیا ذائقہ ملتا ہے۔

حمید شاہد کا جدید رنگ میں تخلیق کردہ مختصر علامتی ناول ''مٹی آدم کھاتی ہے'' ۲۰۰۷ء میں منظرِ عام پر آیا۔ جس میں مٹی کی محبت میں پیدا ہونے والے المیوں کو مختلف جہات کے ساتھ دکھایا ہے اور اس ناول کی ہیئت کو تھوڑا سا پیچیدہ رکھا ہے تاکہ یہ تاثر ابھر سکے کہ وہ جدید فن کار ہیں لہٰذا قاری کو تفہیم کے لیے ذہنی ریاضت کی ضرورت ہو گی اتفاق یہ ہے کہ شمس الرحمن فاروقی اس قسم کے ناول نگاروں کو جو ہیئت کو توڑنے کے حامی ہوں، حوصلہ افزائی کرتے رہے ہیں لیکن خود اپنا ناول (کئی چاند تھے سرِ آسماں) میں ہیئت کا مسئلہ پیدا کیے بغیر بہترین تخلیق کو منظرِ عام پر لائے ہیں۔ حمید شاہد نے اپنے ناول کے پس منظر میں معاشرتی حقیقت پسندانہ رجحان کو دکھایا ہے اور ظالمانہ و مکروہ اور جاگیردارانہ روایات کو ماجرے کے تناظر میں ہدفِ تنقید بنایا ہے۔ یہ ناول اسلوب کے حوالے سے ایک نئے تجربے کا حامل ہے۔ کہانی روایتی قصے کے انداز میں آگے بڑھتی ہے۔ مرکزی کردار یادداشتوں کی مدد سے اسے بیان کرتا ہے۔ پاکستانی سماج کا تجزیہ اور المیہ مشرقی پاکستان کا تذکرہ اس ناول کا موضوع ہے۔ چوں کہ حمید شاہد جدیدیت کے پرزور حامی ہیں اس لیے ان کا یہ ناول ان کے اس رجحان کی عکاسی کرتا ہے لیکن اس کے باوجود اس ناول میں کچھ چیزیں ایسی ہیں جو جدیدیت کے نقطۂ نظر پر پوری نہیں اترتی۔ اس ناول کے آخر میں حمید شاہد نے ایک وژن ابھارا ہے لیکن اس وژن کو سمجھنے کے لیے قاری کو ذہن پر کافی زور دینا پڑتا ہے۔ یہ بھی جدیدیت کا ایک پہلو ہے جس کو حمید شاہد نے اپنے ناول میں برتا ہے۔ یہ ناول بھی

جدت کے لحاظ سے اکیسویں صدی کے اہم ترین ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔

شیراز زیدی کا مختصر ناول ''جہنمی لوگ'' ۲۰۰۶ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ان کے اپنے مشاہدے کے مطابق مزدوروں کی بستی والے کردار ہیں جن کی زندگی سماجی اور معاشی لحاظ سے جہنم ہی ہے۔ اس ناول کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ شیراز ترقی پسند ذہن رکھنے والے ہیں۔ اس ناول کے کینوس میں انھوں نے اکیسویں صدی کے غریب لوگوں کی حقیقی زندگی بیان کی ہے اور جس طرح یہ لوگ اخلاقی و غیر اخلاقی زندگی بسر کرتے رہے ہیں اور ان کا ریاست سے لے کر ذاتی سطح پر استحصال کرنے والوں کا جو مکروہ کردار ہے اس کی منظر کشی میں شیراز کا مشاہدہ جھلکتا نظر آتا ہے۔ شیراز زیدی نے ناول کو روایتی انداز میں تحریر کیا ہے لیکن ناول کی اندرونی کیفیت سے نیا پن محسوس ہوتا ہے۔ لگتا ہے کہ جیسے ان کے مشاہدے میں گہرائی آتی جائے گی وہ بہترین فکشن تحریر کریں گے۔

ملک خدا بخش ساجد کا ناول ''گوراب'' سیدھی ہیئت میں لکھا گیا اچھا ناول ہے۔ یہ پاکستان کی تاریخ میں ایک ایسا ناول ہے جس میں حسن وعشق کی چاشنی بھی ہے اور مناظرِ فطرت کی عکاسی بھی، سیاستدانوں کے کرتوتوں کے راز بھی، عوام کی بے توجہی اور بے وقوفی کی حقیقت بھی، نوجوانوں کے مسائل بھی، تعلیمی اداروں پر سیاسی شاطروں کے قبضے کا ذکر بھی اور دانشوروں کا صرفِ نظر بھی، لٹیروں کا حصولِ مالِ غنیمت کا انداز بھی اور لٹنے والوں کی بے بسی بھی دیکھنے کو ملے گی۔ ناول کا نام بھی جدت کا حامل ہے اس کے بارے میں مصنف یوں رقمطراز ہے:

> ''میرے ناول کا نام 'گوراب' آپ کے لیے غالباً غیر مانوس ہوگا۔ فارس سے آئے اس اجنبی لفظ کا مطلب ہے گھڑ دوڑ کا میدان میں نے اپنے ناول کا نام 'گوراب' اس لیے رکھا ہے کہ میری نظر میں وطنِ عزیز سمیت پوری دنیا گھڑ دوڑ کا میدان بن چکی ہے اسی دوڑ کی عکاسی گوراب کا موضوع ہے۔''(۸)

یہ ناول کلر کہار کے پس منظر میں لکھا ہے۔ مصنف نے دیباچے میں دعویٰ کیا ہے کہ اس ناول کا کوئی بھی کردار من گھڑت نہیں ہے بقول مصنف کے

> ''میرے ناول کا کوئی بھی کردار فرضی نہیں، سب کردار میرے عہد کے جیتے جاگتے انسان ہیں جو اپنی تمام تر اچھائیوں اور قباحتوں کے ساتھ آپ سے ملیں گے اور امید ہے کہ ذہن پر

> اپنا پرتو چھوڑ جائیں گے۔''(۹)

ملک خدا بخش ساجد نے اس ناول میں کوئی نیا تجربہ نہیں کیا لیکن اس ناول کا ماجرائی پہلو اچھا تاثر چھوڑتا ہے۔

۲۰۰۲ء میں آنے والا ناول 'دلال' بھی ایک اچھا ناول ہے۔ اس کے مصنف آزاد مہدی نے مختصر کینوس میں کرداروں کی جو سائیکی بیان کی ہے وہ کمال درجے کی ہے۔ انھوں نے ''دلال'' میں ایک ایسا ماحول پیش کیا ہے جو ہمارے گرد و پیش سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔ تمام کردار ہمارے دیکھے بھالے لگتے ہیں اور انھی کرداروں کے اندر رہتے ہوئے آزاد مہدی نے ''دلال'' کا تجزیہ کیا ہے۔ ناول کے ماحول میں جابجا شعری انداز بھی ملتا ہے۔ ''دلال'' عام ناولوں سے ہٹ کر ایک نئے موضوع کا ناول ہے۔ آزاد مہدی نے سو بچوں کے قاتل جاوید اقبال کے حوالے سے نالی میں بہتے ہوئے بچوں کے اجسام کے ٹکڑوں کی جس طرح سے منظر کشی کی ہے اس کو پڑھ کر ایک لمحے کے لیے تو آنکھوں کے سامنے اندھیرا آجاتا ہے۔ آزاد مہدی کا یہ ناول، یقیناً موجودہ ناول نگاری کی فضا میں ایک خوشگوار اضافہ قرار پائے گا۔

نئے عہد کا نیا ناول ''کلون۔ مستقبل کا انسان'' پروفیسر طفیل ڈھانہ کا یہ ناول کئی لحاظ سے اہم ہے۔ اس میں انھوں نے سائنس کے نئے رجحانات کو متعارف کروایا ہے۔ کلوننگ سے متعلق جو تفصیلات طفیل ڈھانہ نے اپنے ناول میں بیان کی ہیں وہ پہلی بار ادب کا حصہ بنی ہیں۔ ۲۱۹ صفحات پر مشتمل اس ناول میں کلوننگ کے حوالے سے مختلف ماہرین کی تحقیق اور ان کے انسانی نسل پر ممکنہ اثرات کے بارے میں بھی ہمیں مفید آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ مستقبل کے انسان کی تہذیبی زندگی میں کھلنے والی کھڑکی ہے جس میں ہم صدیوں اور ہزاروں سال بعد کی ہی نہیں چند عشروں کے بعد رونما ہونے والی تبدیلیوں کو بھی ان کے نئے سانچوں میں ڈھلا ہوا دیکھ سکتے ہیں۔ پروفیسر طفیل ڈھانہ انسانی سماج کے ارتقاء اور انسانی ہیئت کے ارتقاء کے حوالے سے ڈارون کے مکتبۂ فکر سے تعلق رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے اس ناول میں ڈارون کے نظریے کے مطابق اس انسانی ہیئت کو بیان کیا ہے جو ہزاروں سال پہلے تھی۔ اس ناول کے دسویں باب سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''...مسٹر جسٹس! میں ایک بار پھر دہراتا ہوں۔ نشو ونما ڈی این اے کی کلوننگ سے مشروط ہے۔ کلوننگ نہ ہو تو نشو ونما نہیں ہو سکتی۔ نشو ونما نہ ہو تو زندگی کیا ہوگی، کیسی ہوگی... مسٹر جسٹس

تہذیب کے ابتدائی مراحل ثابت کرتے ہیں کہ تحفظ، خودغرض اور خوف زدہ گروہ کا پسماندہ نقطہ نظر ہے۔ ارتقاء کی سائنس ثابت کرتی ہے کہ یہ ایک شکست خوردہ موقف ہے... مسٹر جسٹس! یہ کیسی تہذیب ہے جس میں روٹی حاصل کرنے کے لیے انسان قتل کرنے اور قتل ہونے کو فرض سمجھ لینے پر مجبور ہے... میں کہنا چاہتا ہوں کہ آج جس تہذیب میں بچے پیدا ہو رہے ہیں اور جس تہذیب میں مسٹر کلون نے جنم لیا ہے یہ تہذیب انسان کی دشمن تہذیب ہے... مخالف وکیل کیوں کہہ رہے ہیں کہ تہذیب کے دشمن کا قتل فرض ہے۔ میں کہتا ہوں تہذیب ہی انسان کی سب سے بڑی دشمن ہے... اس تہذیب کی بنیاد خوف ہے، زوال پذیر تہذیب کی ارتقائی تعمیر کے لیے کلوننگ محرک قوت ہے...''(۱۰)

سطورِ بالا ناول ''کلون۔ مستقبل کا انسان'' کے دسویں باب کے اس منظر کو پیش کرتی ہیں جب کلوننگ کے مخالفین معاملے کو عدالت میں لے آتے ہیں اور کلوننگ کے مخالف وکیل کے دلائل کے جواب میں پانچ سال کی عمر والا مسٹر کلون اپنے دلائل پیش کرتا ہے اور خود اپنے خلاف مقدمے میں وکیل کے طور پر مقدمہ لڑتا ہے۔ ڈھانہ نے پاکستانی سوسائٹی میں 'کلون تہذیب' کی جو تصویر پیش کی ہے کرداروں کے ناموں سے قطع نظر وہ ہمارے ہاں کی سرمایہ دار کلاس کے پُر فریب نعروں اور دعوؤں کی پوری طرح عکاسی کرتی ہے۔ ناول میں کلوننگ کے شعبے کی اصطلاحات بھی عام قاری کے لیے ناول کو اَدب سے آگے کی ایسی کاوش بنا کر پیش کرتی ہیں جو ان کے پسماندہ علمی وفکری ماحول کے لیے نئی بات ضرور ہے لیکن یہ نئی بات اور ہر نیا تجربہ قاری کو بے اثر ہرگز معلوم نہیں ہوتا۔ ڈھانہ نے ناول میں جینز بنک، آکسیجن چیمبر، جی پی کیک، جی جی ایچ انجکشن جیسی اصطلاحات استعمال کی ہیں لیکن اس طرح کہ وہ غیر مانوس محسوس نہیں ہوتیں۔

طفیل ڈھانہ تیزاب اور مٹی کے تیل سے جھلسنے والی عورتوں سے لے کر لولے لنگڑے افراد تک کی معذوری دور کرنے کے لیے کلوننگ کے استعمال کے حامی ہیں۔ وہ جرائم پیشہ اور خودغرض معاشرے کے افراد میں ایسے جینز نکال کر دنیا کو امن کا گہوارہ دیکھنے کے خواہش مند ہیں جو فساد کی طرف افراد کو راغب کرتی ہیں۔ ناول کا ہیرو مسٹر پانڈے اپنے اردگرد ایسا ہی ماحول پیدا کرنے میں کوشاں ہے۔ اس کے ڈرائنگ روم میں بلیاں اور چوہے ایک دوسرے کے ساتھ کھیلتے نظر آتے ہیں ان کے اندر مسٹر پانڈے نے جینز کی ایسی تبدیلیاں کی ہیں کہ وہ ایک دوسرے کو دشمن تصور نہیں کرتے۔ ڈھانہ صاحب بھی اسی نقطۂ نظر کے

حامی ہیں۔ مذکورہ ناول موضوع اور زبان کے لحاظ سے جدّت کا حامل ہے۔ ڈھانہ نے اُردو اَدب میں پہلی بار سائنسی نظریات کو منتقل کیا ہے جو ایک نیا تجربہ ہے۔ سائنسی اصلاحات کو ناول میں اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ اَدب کا حصہ نہ ہوتے ہوئے بھی اَدب کا حصہ معلوم ہوتی ہیں جو ایک خوشگوار اضافہ ہے جس سے قاری کو ایک نیا ذائقہ محسوس ہوتا ہے۔

محمد امین الدین کا ناول 'کراچی والے' بھی موجودہ دور کا اچھا ناول ہے۔ آصف فرخی اس ناول کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''محمد امین الدین نے اس سے پہلے افسانے لکھے ہیں اور ناول بھی لیکن اس مرتبہ بہت اولوالعزمی اور ہمت کے ساتھ انھوں نے کراچی کو موضوع بنانے کے چیلنج کو قبول کیا۔ وہ شہر جو عروس البلاد ہے، داستان میں آتے آتے ہاتھ سے نکل جاتا ہے۔ بیشتر کے دیکھے بھالے، جانے پہچانے چہروں کو جوڑ کر امین الدین نے اجتماعی تصویر بنائی ہے، جس میں واقعیت کا رنگ بھی ہے اور ان کرداروں کی سماجی، نفسیاتی ابتلا کے خدوخال بھی یہ کردار شہر کے بحران کی گرفت میں آ گئے ہیں، بال و پر پھڑ پھڑاتے ہیں مگر اس نادیدہ قفس کی تیلیوں سے سر مار کر رہ جاتے ہیں۔''(۱۱)

'کراچی والے' ہر چند کہ شمس نامی ایک نوجوان کی کہانی ہے جو ایک سیاسی تنظیم کا رکن ہے۔ جسے اپنے دوست ٹیپو کے قتل میں ملوث کر کے پہلے انڈر گراؤنڈ ہونے پر مجبور کیا گیا اور پھر دو نمبر پاسپورٹ پر دوبئی اور پھر ملیشیا بھیج دیا گیا۔ اس ناول میں امین الدین نے کراچی میں ہونے والی غنڈا گردی اور دہشت گردی کو موضوع بنایا ہے ناول نگار کراچی کی سچی تصویر لوگوں کے سامنے لائے ہیں۔ اس ناول میں کراچی کی جو صورت حال بیان کی گئی ہے اس کو کراچی والے زیادہ اچھے طریقے سے سمجھ سکتے ہیں اور محسوس بھی کر سکتے ہیں۔ امین الدین نے بڑی مہارت سے اختیاریت پسند (Libertarians) اور لزومیتی (Determinists) کے مکتبۂ ہائے فکر سے کام لیا ہے۔ حالات کے جبر نے شمس کو Puppet Character میں بدل کر رکھ دیا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے یہ ناول Amorphous اور Linear کی اچھی مثال ہے۔ اس سے پہلے ایک مثال دیوندر اسر کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں ملتی ہے جس کو مابعد جدیدی ناول کی حیثیت سے نشان زد کیا گیا ہے۔ 'کراچی والے' ایک

Multicultural Society کو پیش کرتا ہے۔ یہ ایک ایسی دنیا کو فوکس کرتا ہے جہاں کلچرل انٹر ایکشن (Cultural Interaction) ثقافتی قربت (Cultural Contiguity) مضاربت (Conflict) اورادغام (Absorption) اپنے فطری مراحل سے گزر کر نئی دنیا تخلیق کرتے نظر آتے ہیں۔ اس دنیا کو ایک ثقافتی اور تہذیبی سانچے میں ڈھلنے کے لیے ہنوز صدیاں درکار ہوں گی لیکن مصنف نے اس کے نمایاں خدوخال کی تصویر کشی کر کے تخلیق کار مابعد جدیدی تکثیریت اور اس کے باہمی احترام کی طرف پیش رفت کر کے تقریباً ڈیڑھ کروڑ کے اس شہر کو گہوارۂ امن بنانے میں ایک اہم کوشش کی ہے۔ یہ ناول مابعد جدیدیت دور کی عکاسی کرتا ہے اس لحاظ سے امین الدین کا یہ ناول 'کراچی والے' ایک اہم ناول ہے۔

جدید ناول نگاری میں آغا گل کا نام بھی اہم ہے ان کے ترجمہ شدہ ناول بھی سامنے آئے ہیں اور طبع زاد بھی۔ اکیسویں صدی میں آنے والا ان کا ناول "دشتِ وفا" ہے۔ اس سے پہلے وہ خود کو افسانہ نگاری میں منوا چکے ہیں۔ اس ناول (دشتِ وفا) کا موضوع بلوچستان ہے۔ یہاں کے حالات و مسائل، انسانی نفسیات، خارجی عوامل کے زیر سایہ چلنے والی صداقتیں، رقابتیں، نفرتیں، بے سمت سیاسی جدوجہد، علمی بصیرت سے خالی حقوق طلبی پہاڑ، چاندنی راتیں، سرئی شامیں، سب کچھ اپنی اصلی حالت میں چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ یہ ناول اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں پہلی بار بلوچستان کے ایسے اندرونی حالات پر قلم اٹھایا گیا ہے جو اس سے پہلے ہمیں کہیں نظر نہیں آئے اور نہ کسی نے اتنی جر□ت کی ہے کہ ان کو سامنے لائے۔

''دروازۂ گل'' ضیاء حسین ضیاء کا ناول ہے جو ۲۰۰۸ء میں منظر عام پر آتا ہے۔ یہ ناول نفسیاتی حوالے سے اہم ہے۔ اس میں ضیاء حسین ضیاء نے نفسیاتی پیچیدگیوں کو ناول کی صورت میں بیان کیا ہے۔ اس ناول کا موضوع بھوک اور افلاس ہے۔ اگرچہ اس موضوع پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور بظاہر اس میں کوئی نیا پن نظر نہیں آتا لیکن ضیاء حسین ضیاء نے اس موضوع میں جان ڈال دی ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار ایک بوڑھا شخص ہے جو Self-adapted illusion میں محو ہے یا دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا بوڑھا کردار بھوک اور ضعف میں مبتلا ہے اور اسی کشمکش میں وہ عجیب و غریب حرکتیں کرتا ہے اور بعض ایسی نفسیاتی باریکیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ قاری حیرت میں مبتلا ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ بہر حال یہ ناول فکشن کی جدید تکنیک میں اہم اضافہ ہے۔

(۲۰۰۷ء) میں نجم الدین اکیسویں صدی میں اپنے پہلے ناول "مدفن" کے ساتھ منظر عام پر آتے

ہیں۔ یہ ایک ایسا ناول ہے جس میں عورت اور مرد کے تعلقات کی باریک بینی کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ یوں تو اس ناول کے کردار کسی نہ کسی طرح قاری کے ذہن پر نقش چھوڑ جاتے ہیں لیکن دو کردار نازیہ اور اسد اہم کردار ہیں جو ناول کے تانے بانے بنتے نظر آتے ہیں۔ اس ناول کا موضوع نیا نہیں ہے لیکن بیانیے میں جدت کا احساس ہوتا ہے۔ نجم الدین نے اپنے اس ناول میں معاشرتی برائیوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی ہے۔ ہمارا معاشرتی المیہ یہ ہے کہ ہم عورت کو دوسرے درجے کا شہری سمجھتے ہیں جس کی وجہ سے ہمارے ہاں عورت احساس محرومی کا شکار ہے۔ ہمارا معاشرہ چوں کہ man dominated معاشرہ ہے اس لیے عورتوں کی کسی بات کو کوئی زیادہ وقعت نہیں دی جاتی۔ "مدفن" ایک ایسی عورت کی کہانی بیان کرتا ہے جو حسی سطح پر اپنے ہر جذبے کو اور ہر خیال کو اپنے شریک کار سے شراکت کا مطالبہ کرتی نظر آتی ہے۔ یہ ایک ایسی عورت ہے جو محبت میں تقسیم کے خوف کا شکار ہے اور یہ بھی نہیں چاہتی کہ اس خوف کو کسی پر واضح کرے۔ نجم الدین احمد نے جس طرز احساس میں اس ناول کے کرداروں کی ہیجانی و نفسیاتی کیفیات کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بیماریوں کی جو معلومات فراہم کی ہیں وہ اس بات کی داعی ہے کہ انھوں نے اس ناول میں ایک بہت بڑے سانحے کو محنت کے ساتھ سمویا ہے۔

نسیم انجم کا ناول "نرک" اپنے اسلوب کے حوالے سے اہم ہے اور کسی طرح موضوع کے حوالے سے بھی اہم ہے۔ اس سے پہلے ان کا ناول "کائنات" بھی چھپ چکا ہے لیکن "نرک" "کائنات" سے زیادہ بہتر ہے کیوں کہ یہ موضوع کے لحاظ سے بھی اور اسلوب کے لحاظ سے بھی اکیسویں صدی کے ناولوں میں نئی شاہراہ پر گامزن ہے۔ اس ناول کا موضوع "ہیجڑے" ہیں جو ہمارے معاشرے کا ایک اہم حصہ ہیں اور دیکھا جائے تو یہ اس ہمدردی کے مستحق ہیں جس ہمدردی کے مستحق قدرتی طور پر پاہج افراد ہوتے ہیں۔ قدرت نے انھیں نہ مرد بنایا ہے اور نہ عورت۔ وہ عجیب سی محرومی کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ہر اعتبار سے مصنوعی پن کا شکار ہیں لیکن پھر بھی محنت کرتے ہیں ناچتے گاتے ہیں اور کسی طرح اپنا پیٹ بھرنے کا سامان کرتے ہیں۔ ہیجڑوں کی بھی کئی اقسام ہیں کچھ پیدائشی ہوتے ہیں اور کچھ بنائے جاتے ہیں۔ چھوٹے بچوں کو اس مقصد کے لیے اغوا بھی کیا جاتا ہے اور کچھ غلط صحبتوں میں پڑ کر اس ٹولی میں شامل ہو جاتے ہیں۔ ہیجڑوں کے کئی حالات بڑے پراسرار ہیں اور یہ اسرار منکشف نہیں ہو پاتے۔ نسیم انجم نے ان تمام باتوں کو بڑی مہارت کے ساتھ اپنے ناول میں بیان کیا ہے۔ پرانی قدروں کے مسمار

ہونے کے باعث اب ان ہیجڑوں کے اطوار میں تبدیلی آئی ہے، اب خوشیوں کے موقع پر رسائی نہ ہونے کے باعث بھیک مانگنے پر مجبور ہیں۔ وہ باعزت طریقے سے روٹی کمانے کی کوئی سبیل اگر کریں بھی تو ان کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے کیوں کہ ہمارے ملک میں ابھی تک کوئی ایسی پالیسی نہیں بنائی گئی جس میں اس مخلوق کو حقوق دیے گئے ہوں۔ بلکہ میرا خیال ہے کہ ہمارے ملک کے حکمرانوں کو یہ خیال بھی نہیں آیا ہوگا کہ ان کے ملک میں یہ مخلوق کس طرح زندگی بسر کر رہی ہے۔ نسیم انجم نے اس نازک اور اہم موضوع پر قلم اٹھایا ہے۔ اس ناول میں ان کا مشاہدہ بہت گہرا دکھائی دیتا ہے کیوں کہ انھوں نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ ہیجڑوں کی نفسیات کو اَدب کا حصہ بنایا ہے جو ایک جرأت مندانہ اور اچھوتا کام ہے۔

خالد فتح محمد کا ناول ''پری'' موجودہ صدی میں لکھے جانے والے ناولوں کی فہرست میں شامل ہے۔ 'پری' ان کا پہلا ناول ہے لیکن اس سے پہلے وہ افسانہ نگاری میں اپنی پہچان کروا چکے ہیں۔ اس ناول کی کہانی دلچسپ ہونے کے باوجود غیر مربوط ہے۔ یہ جدید ہیئت میں لکھا گیا ناول ہے جس کو ہم مابعد جدید دَور کا ناول کہہ سکتے ہیں۔ ''پری'' کا مرکزی کردار ماہ جبین ہے جو ابتدا میں نہایت مضبوط کردار کے طور پر سامنے آتی ہے۔ اس میں دوسرا بڑا کردار 'میں' ہے جس کا کوئی نام یا تعارف نہیں کروایا گیا (اور ضرورت بھی نہیں سمجھی گئی)۔ 'میں' جو ماہ جبین کے حسن سے متاثر تھا اور اس کو اپنی نفسانی خواہشوں کا شکار بنالیتا ہے بلکہ وہ اس کے دوستوں کے لیے بھی تفریح کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ یہ بات قاری کو کھٹکتی ہے لیکن خالد فتح محمد نے سیاست اور بیوروکریسی کے ضمن میں جو گرہ کشائی کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناول کا تانا بانا شاید اسی ایک نکتے کو بیان کرنے کے لیے بنا گیا تھا جب کہ یہ واقعات ضمنی طور پر بیان کیے گئے ہیں۔ پوری کہانی سے ان واقعات کا بظاہر کوئی تعلق نہیں بنتا پھر بھی قاری کو یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ ماہ جبین اپنا ہدف پالینے کے باوجود ناول کے منظر نامے سے غائب ہو جاتی ہے۔ لیکن کچھ عرصہ بعد 'میں' جس دروازے پر دستک دیتا ہے وہ ماہ جبین کا دروازہ ہوتا ہے اور وہ اپنا جسم بیچ کر 'میں' کی بیٹی کی پرورش کر رہی ہے۔ اصل میں خالد فتح محمد اعلیٰ عہدے داروں کو تنقید کا نشانہ بناتے ہیں جو اپنی ہوس کا نشانہ خوبصورت لڑکیوں کو بناتے ہیں۔ بظاہر یہ بات ناول میں نہیں ہے لیکن اس کے بیک گراؤنڈ میں وہ یہی کچھ بتانا چاہتے ہیں۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ خالد فتح محمد نے مابعد جدید ناول نگاری میں پہلا قدم رکھا ہے۔ بظاہر اس ناول کا پلاٹ غیر مربوط ہے اور ایک واقعہ کا تعلق دوسرے واقعہ

سے بہت تھوڑا ہے لیکن اندرونی طور پر یہ سب آپس میں جڑے ہوئے ہیں۔ اس میں خالد فتح محمد نے مابعد جدید تکنیک استعمال کی ہے۔ جو کسی حد تک کامیاب نظر آتی ہے۔

''دروازہ نہیں کھلتا'' ابدال بیلا کا ناول ہے یہ ضخیم ناول ہے جو بڑے کینوس پر پھیلا ہوا ہے۔ اس کے پچیس ابواب ہیں۔ یہ روایتی ہیئت میں لکھا گیا ناول ہے۔ برصغیر میں تہذیبوں کے بہاؤ نے یہاں کے باسیوں سے کیا کچھ چھینا ہے اور انھیں کیا کچھ دیا ہے اس کا ذکر مذکورہ ناول میں تفصیل سے ملے گا۔ ایک تو ناول کا کینوس وسیع ہے دوسرا ابدال بیلا نے اس خوبی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے ناول کے کینوس کو خوب پھیلایا ہے۔ ناول میں بچپن کی کہانیاں، منظر نگاری، جزئیات نگاری اور جذبات نگاری بہت احسن طریقے سے کی گئی ہے۔ مہمات، حسن و عشق، فلسفہ حیات اور انسانی نفسیات غرض زندگی کے ہر رنگ کو ابدال بیلا نے بہت اچھی طرح استعمال کیا ہے۔ سب سے اہم بات جو اس ناول میں نظر آتی ہے وہ بچپن کی رنگا رنگ کہانیاں ہیں جو مل کر ایک داستان بن جاتی ہیں۔ ناول میں ابدال بیلا نے برٹش انڈیا اور اس سے قبل کے ادوار کا احاطہ کیا ہے۔ یہ کئی نسلوں کی داستان ہے۔ یہ ناول کئی ادوار کا احاطہ کرتا ہوا بالآخر تقسیم ہند اور قیام پاکستان تک آتا ہے قیام پاکستان کے بعد ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے اور یوں برصغیر کی رواں تاریخ کا ایک نیا باب اور ایک نیا دروازہ کھلتا ہے۔ اس ناول کی بالکل وہی تکنیک ہے جو قرۃ العین حیدر کے ناول 'آگ کا دریا' کی ہے لیکن 'دروازہ کھلتا ہے' کا کینوس زیادہ پھیلا ہوا ہے اور کہیں کہیں اکتاہٹ کا احساس بھی پیدا کرتا ہے لیکن اس کے باوجود ناول نگاری کے سفر میں ایک اچھا اضافہ ہے۔

''لوہے کی چادر'' ایم اختر (صحافی) کا اوّلین ناول ہے۔ جس میں پیچیدہ انسانی رویوں اور جبلتوں کو ایک کہانی کی شکل دے کر ایک فلسفہ بنا دیا ہے۔ ناول نگار نے ماجرے کی مختلف سطحوں کی مدد سے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ انسان لاحاصل کے پیچھے بھاگ رہا ہے۔ یعنی جو وسائل حاصل کرنے کے لیے ہم سب کچھ کرتے ہیں، ان کی حیثیت گلی سڑی لاشوں کے سوا کچھ نہیں اور ان میں ہماری حیثیت کلبلاتی ہوئی سنڈیوں سے زیادہ نہیں۔ ہم ایک وسیع عریض کائنات میں بستے ہیں، جس میں انسان کائناتی وسعت کے مدمقابل بے حیثیت ہے۔ یہ پیچیدہ خیال ناول کا بنیادی موضوع ہے۔ ایم اختر کا اوّلین ناول فلسفیانہ تفکر، مابعد الطبیعیاتی احساس، تاثیر طرزِ تحریر، سیاسی و سماجی مضمرات اور دلچسپ انجام کا حامل ہے۔ انھوں نے ناول کا انتساب آزادی فکر اور آزادی تحریر کے نام کیا ہے۔

انتساب میں انھوں نے آزادی فکر اور آزادی تحریر کو جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی ماں قرار دیا ہے۔
جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے ناول کو جدید اور مابعد جدیدیت کی تکنیک میں لکھا ہوا ظاہر کرنا
چاہتے ہیں اور وہ اپنی کوشش میں کسی حد تک کامیاب بھی ہیں۔ اس ناول کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں
جو کردار شروع سطر سے چلتے آرہے ہیں وہ آخری سطر تک برقرار رہتے ہیں۔ اس کوشش میں ناول کی کہانی
کافی پیچیدہ بن گئی ہے۔ بعض جگہوں پر محسوس ہوتا ہے کہ کہانی کے تانے بانے گڈمڈ ہورہے ہیں۔ ایم اختر
نے اس ناول میں ایک ایسی تکنیک استعمال کی ہے جس میں انھوں نے ایک یا دو کہانیوں والا پلاٹ سوچنے
کی بجائے کئی کہانیوں پر مبنی پلاٹ مرتب کیا ہے جس کا اختتام ایک ہی نقطے پر ہوتا ہے۔ جو نظر آرہا ہے وہ
ہے نہیں اور جس کو ہم سرمایۂ حیات سمجھ رہے ہیں وہ دراصل کچھ بھی نہیں۔ ناول پر مرکزی کردار کا غلبہ ہے
اور باقی کرداروں سے تعلق اسی کے رویے سے قائم ہوتا ہے۔ ناول میں لسانی تجربات کے ساتھ ساتھ
ہیئتی تجربات بھی کیے گئے ہیں جو گو کہ پیچیدہ ہیں لیکن ان سے نیا پن جھلکتا ہے۔ یہ غیر روایتی تجربات
دلچسپ ہیں اور ناول کی روایت سے ہٹ کر ایک نیا ذائقہ اور نیا مزہ دیتے ہیں۔ اس کو سمجھنے کے لیے قاری
کو ذہن پر تھوڑا سا زور دینا پڑتا ہے لیکن جوں جوں آگے بڑھتے جائیں ناول میں دلچسپی بڑھتی جاتی ہے۔

مصطفیٰ کریم کا ناول "طوفان کی آہٹ" ایک تاریخی ناول ہے۔ اکیسویں صدی میں جو بھی ناول نگاری
ہوئی ان میں غالباً یہ واحد ناول ہے جو تاریخی ناول کی روایت میں لکھا گیا ہے۔ دراصل تاریخی ناول کسی تاریخی
شخصیت اور تاریخی واقعات کو بنیاد بنا کر ایک قصہ یا واقعات یا داستان لکھ دینے کا نام نہیں ہے بلکہ اہم اور ادبی
معیار کا تاریخی ناول وہ ہوتا ہے جس میں تاریخی شعور موجود ہو۔ اس اعتبار سے عزیز احمد، قاضی عبدالستار اور جمیلہ
ہاشمی کی تاریخی تصانیف کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے اور ان سب سے بڑھ کر قرۃ العین کا ناول "آگ کا دریا" بھی تاریخی
شعور رکھتا ہے۔ مصطفیٰ کریم کا ناول "طوفان کی آہٹ" اُردو ناول کے جدید رجحانات و اسالیب کے تناظر میں ایک
اہم ناول ہے۔ مصطفیٰ کریم نے برصغیر کے ایک اہم تاریخی دور اور ایک اہم کردار یعنی سراج الدولہ اور اس کے عہد کو
اپنے ناول کا موضوع بناتا ہے۔ ان کے ناول میں تحقیق و جستجو اور تاریخی کتب کی چھان بین کے شواہد صاف نظر
آتے ہیں اور تحقیقی مواد کو انھوں نے بڑی خوبی سے فکشن میں استعمال کیا ہے۔ اس طرح یہ ناول نہ
Documentary ہے اور نہ تاریخی سنین سے بوجھل ہے۔ پورا ناول دلچسپ، رواں اور شستہ زبان میں
لکھا گیا ہے۔ سراج الدولہ 'طوفان کی آہٹ' کا مرکزی کردار اور ہیرو ہے تاہم مصطفیٰ کریم نے کہیں بھی

روایتی ہیرو پرستی سے کام نہیں لیا۔ اہل دربار فرنگی حکمرانوں، گھسیٹی بیگم، لطف النساء اور فوزیہ کے حوالے سے
سراج الدولہ کی ایک ایسی تصویر ابھرتی ہے جس میں بشری کمزوریاں موجود ہیں لیکن اس کے دیگر مثبت
اوصاف اس کو ایک محترم شخصیت بھی بنا دیتے ہیں۔ لارڈ کلائیو سراج الدولہ کا اصل حریف ہے۔ کتاب کے
انیسویں باب سے کلائیو کا کردار قصے میں شامل ہوتا ہے اور آخر تک اس کی مکارانہ سیاست کا سایہ منڈلاتا
رہتا ہے۔ بنگال، اڑیسہ، بہار خصوصاً مرشد آباد کی تہذیبی زندگی کو اصل حوالوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ سارا
منظر نامہ اٹھارہویں صدی کے وسط سے تعلق رکھتا ہے۔ مصطفیٰ کریم کے ناول کی یہ کامیابی ہے کہ انھوں نے
آج کے شعور سے ماضی کے تہذیبی شعور کو ہم آہنگ کر دیا ہے اور 'طوفان کی آہٹ' کو ایک ایسا استعارہ بنا دیا
ہے جس کی معنویت میں بہت گہرائی ہے۔ اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے۔

قیصر سلیم ایسے لکھاری ہیں جن کی پچھلی کتاب کی گونج ابھی ختم نہیں ہوتی اور دوسری کتاب
مارکیٹ میں آ جاتی ہے۔ اب تک قیصر سلیم کے سات ناول مارکیٹ میں آ چکے ہیں، ان میں سے دو پر ہم
تبصرہ کریں گے کیوں کہ یہ دو ناول اکیسویں صدی میں لکھے گئے ہیں۔ "وادی زرداراں" یہ ایک جاسوسی
ناول ہے جس میں سب سے زیادہ دلچسپ عنصر سسپنس ہے۔ اکیسویں صدی میں جاسوسی ناول لکھنے کا
رجحان بہت کم نظر آتا ہے ایسے ماحول میں قیصر سلیم کا مذکورہ ناول منفرد ذائقہ فراہم کرتا ہے۔ دوسرا ناول
'کالی مٹی اڑتے رنگ' ہے۔ اس ناول کا اختصاص یہ ہے انھوں نے ناول کو آغاز سے انجام تک ایک ہی
رو میں لکھا ہے اور چھوٹے چھوٹے ابواب قائم کر کے ناول کی ماجرہ کاری کو بڑھایا ہے۔ ناول کا محل
وقوع چاڈ (chad) ہے۔ یہ فرانسیسی نو آبادی علاقہ ہے جس کی کہانی وہاں پر رہنے والی لڑکی نیما کے گرد
گھومتی ہے۔ نیما کا تعلق اس خاندان سے ہے جس کو 'مساوی' کہا جاتا ہے۔ اس خاندان کی تشکیل ان
لوگوں سے ہوئی ہے جن کے باپ گورے اور ماں نیگرو تھیں۔ وہاں کے سماج میں مساوی کو نیگرو سے ایک
مقام اوپر سمجھا جاتا ہے لیکن جاگیر کے گورے مالکان کا تعصب نیگرو اور مساویوں کو کم و بیش ایک نظر سے
دیکھتا ہے۔ ملا جلا خون ہونے کے ناطے مساوی قبیلے کے لوگ رنگ کے معاملے میں نیگرو سے نسبتاً صاف
ہوتے ہیں۔ یہ ناول انھی قبائل کے گرد گھومتا ہے۔ قیصر سلیم نے مذکورہ خاندان کی رسم و روایات کو بڑی
مہارت سے ناول کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ اس ناول کی کہانی روایتی انداز سے شروع ہوتی ہے اور اسی
روایتی انداز میں ختم ہو جاتی ہے لیکن اس کے باوجود موضوع میں تھوڑا بہت جدت کا احساس ہوتا ہے۔

مقصود الٰہی کا ناول 'شیشہ ٹوٹ جائے گا' بھی اس صدی میں آنے والا اچھا ناول ہے۔ بظاہر یہ ناول سیدھا سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن جوں جوں مطالعہ آگے بڑھتا ہے متن پر پیچ ہوتا چلا جاتا ہے دراصل اس ناول کی کہانی دو معاشروں کے تصادم، تضاد اور تال میل کے حوالے سے پنپتی ہے۔ اصل میں یہ ناول یا ناولٹ ان خاندانوں کے گرد گھومتا ہے جو دو کلچر میں جیتے ہیں۔ مقصود الٰہی نے ان دو تہذیبوں میں زندگی بسر کرنے والوں کا بڑی عرق ریزی سے نفسیاتی مطالعہ کیا ہے۔ کہانی کا کلیدی کردار تیمور ہے۔ کہانی کئی موڑ کاٹتی ہوئی اپنا سفر طے کرتی ہے۔ کہانی کار آخری دو صفحات میں ایک ایک سطر میں کہانی کے پلاٹ کو بھگتاتا ہوا اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناول قاری کے ذہن پر اچھا تاثر چھوڑتا ہے۔

عرفان احمد خان کا ناول ''مدہوش'' کے نام سے شایع ہوا اس سے پہلے وہ ''غازہ خور''، ''گزارا ایسے ہوتا''، ''آدھی روٹی کافی ہے'' اور ''آشنا'' وغیرہ لکھ چکے ہیں۔ ان کے علاوہ ان کا ایک ناول ''سنگچور'' بھی موجودہ صدی میں لکھا گیا ناول ہے جو رومانی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو عرفان احمد خان کے تقریباً بھی ناول رومان پر مبنی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ عرفان احمد خان کو رومان کے علاوہ کوئی اور موضوع پسند نہیں۔ ''مدہوش'' کے نام سے جو ان کا ناول منظر عام پر آیا اس کو بھی پڑھ کر یہی احساس ہوتا ہے کہ موصوف نے زندگی بھر کسی اور موضوع کے بارے میں سوچا ہی نہیں یا پھر ان کے ساتھ یہ تجربات ہو چکے ہیں جن کو وہ حقیقت کا نام دے کر اپنے ناول کا موضوع بناتے ہیں۔ اگر کبھی ناول میں وہ عشق و عاشقی سے ہٹ کر کسی دوسرے موضوع پر بات کرتے ہیں تو قلم رک رک کر چلتا ہے لیکن جیسے ہی وہ اپنے محبوب موضوع کی طرف لوٹتے ہیں تو قلم میں روانی پیدا ہو جاتی ہے اور وہ جذبات کی حقیقت نگاری کھول کھول کر بیان کرتے ہیں۔ 'سنگ چور' کی تخلیق کے متعلق ان کا کہنا ہے کہ یہ راجہ انور کی کتاب ''جھوٹے روپ کے درشن'' کو پس منظر بناتا ہے جو دراصل ان خطوط کا مجموعہ ہے جو انھوں نے پنجاب یونیورسٹی میں ایم اے کے دوران اپنی محبوبہ کنول کو لکھے تھے۔ ''سنگ چور'' کا ہیرو عام آدمیوں کی طرح چرس پیتا ہے غنڈہ گردی کرتا ہے لیکن ایک محبت کرنے والا دل بھی رکھتا ہے۔ اس ناول کی دوسری اہم بات یہ ہے کہ اس میں پٹھانوں کی روایات، کلچر اور ان کی مہمان نوازی کی عکاسی کی گئی ہے۔ مجموعی طور پر اگر دیکھا جائے تو عرفان احمد کے تقریباً تمام ناول ایک ہی موضوع کی مختلف کڑیاں ہیں جن میں اور تو نیا پن نہیں ہے لیکن جذبات کے نئے نئے طریقوں اور اظہار میں نیا پن ضرور نظر آتا ہے۔

م ش آشفتہ کا ایک ناول ''تقدیر کہاں لے آئی'' ٢٠٠٥ء میں شایع ہوا۔ اس ناول کا موضوع عوام کی محرومیاں اور کرپٹ سیاسی ماحول ہے جو ہماری ترقی کی راہ میں ایک بڑی رکاوٹ ہے۔ سرفراز بیگ کا ناول ''سائیں انٹرنیٹ'' سفرنامے کے اسلوب میں لکھا گیا ایک دلچسپ ناول ہے۔ اس میں نوجوانوں کو حصولِ روزگار میں جن مصائب کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور جس طرح بیرونی ملک دولت کے لالچ میں غیر قانونی طریقوں سے سفر کرتے ہیں اس کی صحیح عکاسی کی گئی ہے۔ ملک میں گزشتہ برسوں میں شخصی آمرانہ حکومتوں نے کنٹریکٹ کے نام پر ریٹائرڈ ملازمین کو دوبارہ ملازمتیں دینے کے چکر میں نوجوانوں کو جس طرح نظر انداز کرنے کا رویہ اپنایا ہے، اس نے نوجوانوں میں بہت سے ذہنی اور نفسیاتی مسائل کو جنم دیا ہے۔ جس سے ان کی فرسٹریشن میں اضافہ ہوا ہے اور وہ حصول دولت و روزگار کے لیے غیر قانونی تجربوں اور کاموں کی طرف راغب ہو رہے ہیں، ان تمام مسائل کو سرفراز بیگ نے بڑی مہارت سے ناول میں سمویا ہے۔ اسی موضوع سے ملتا جلتا ایک اور ناول ''جب کشتیاں جل گئیں'' اسلام آباد سے شایع ہوا جو صفدر سیار کا تحریر کردہ ہے۔ یہ ناول لندن میں تارکین وطن کی زندگی اور مسائل کا احاطہ کرتا ہے پاکستانی معاشرت میں زر، زمین اور زن کے مسائل بھی اپنے اندر بے حد گھمبیر تار رکھتے ہیں محمد الیاس نے ''کہر'' اور محمد ظہیر بدر نے ''محبتیں ادھوری سی'' میں انھی کا منظر نامہ اور تجزیہ پیش کیا ہے۔ دونوں ناول اپنی کہانی اور طرز بیان سے متاثر کرتے ہیں موخر الذکر ناول میں ناول نگار نے کہانی میں یہ جدت پیدا کی ہے کہ کہانی کے انجام کو ایک اور ناول کے وعدے پر ٹال دیا ہے۔ ابواب کے عنوان کی بجائے کہانی کا آغاز اشعار سے کیا ہے۔ ''تیری آنکھیں خوبصورت ہیں'' طاہر آفریدی کا ناول ہے۔ اس میں افغان معاشرے کے رسم و رواج اور مشکل زندگی کا تذکرہ ہے۔ یہ تباہ حال ملک ایک قوم کی غارت گری کی تصویر ہے۔ جہاں ہر فرد کو دہشت گرد قرار دیا جا رہا ہے اور جنگ ان پر زبردستی مسلط کر دی گئی ہے۔ افغانستان میں ایک بڑی طاقت کی تباہ کاریاں اور افغانی عوام کی جدوجہد اس ناول میں نظر آتی ہیں۔

'شنوزہ' دل والی (ضلع میانوالی) کے ایک بزرگ ادیب ابوالمعانی عصری کا تحریر کردہ ناول ہے جو تہذیبی ناول کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے جس میں ناول کے لوازمات کے ساتھ ساتھ تہذیبی و ثقافتی ارتقاء کا منظر نامہ بھی دکھائی دیتا ہے۔ بقول محمد حامد سراج:

''شنوزہ'ابوالمعانی عصری کی عمر رواں کا مطالعاتی اور مشاہداتی تجربات کا نچوڑ ہے۔ یہ ایک انتہائی دلچسپ اور نصیحت آموز تحریر ہے... اس ناول میں انسانی زندگی میں انقلاب برپا کرنے والے واقعات ایسے انداز میں سموئے گئے ہیں اور ایسے معاشرتی حقائق منکشف کیے ہیں جو انسانی تہذیب کے ارتقاء میں رہتی دنیا تک یادگار رہیں گے۔'' (۱۲)

ناول کا مرکزی کردار 'شنوزہ' نامی لڑکی ہے جو بطور ہیروئن سامنے آتی ہے۔ یہ قلعہ گناس کے گاؤں توزی نت کی باسی ہے۔ اس کا باپ جو سیٹھ جی کے نام سے مشہور ہے۔ ان پڑھ اور کنجوس ہے لیکن شنوزہ تمام گاؤں اور گھر والوں سے مخالفت لے کر تعلیم حاصل کرتی ہے اور فلاحی کاموں میں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیتی ہے۔ وہ اپنی صحت کا خیال بالکل نہیں کرتی اور آخر کار ایک بیماری میں مبتلا ہو جاتی ہے اور اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھتی ہے۔ ''شنوزہ'' کا کردار سرسید سے مماثل دکھائی دیتا ہے جس طرح سرسید نے فلاحی کام کیے اور لوگوں میں شعور بیدار کیا اسی طرح شنوزہ بھی اپنے گاؤں کے لوگوں میں شعور بیدار کرتی ہے اور تقاریر سے لوگوں میں کچھ کر گزرنے کی رمق پیدا کرتی ہے۔ اس کے ساتھ بہت سے کردار ہیں جو اس کی مدد کرتے ہیں اور اس کی آواز کو لوگوں تک پہنچاتے ہیں۔ قیام پاکستان سے قبل کے تناظر میں لکھا گیا یہ تہذیبی و ثقافتی ناول ابوالمعانی عصری کی وسعت مطالعہ کا ثبوت ہے۔ ابوالمعانی عصری کا یہ ناول جسے بجا طور پر تہذیبی و ثقافتی ناول کہا جا سکتا ہے، اُردو فکشن میں ایک وقیع اضافہ ہے جو اپنی معنویت، مقصدیت اور تاریخی صداقت پر مبنی ہے۔

مشکلات گزشتہ چند برسوں سے اُردو فکشن کا ایک اہم موضوع ہے۔ اس لیے طاہر آفریدی کا ناول ''تیری آنکھیں خوب صورت ہیں'' موضوع کے لحاظ سے اپنے اندر جدت نہیں رکھتا لیکن اسلوب کے لحاظ سے اپنے ہم عصر ناولوں سے بہتر ہے۔ یہ ناول کراچی سے ۲۰۰۷ء میں طبع ہوا تھا جو دراصل نیشنل جیوگرافک کے ایک فوٹوگرافر کی تصویر اور ایک لڑکی کی دوبارہ تلاش سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔

اکیسویں صدی میں جہاں مرد حضرات نے ناول نگاری میں اضافہ کیا وہاں خواتین بھی اس میدان میں پیش پیش نظر آتی ہیں۔ بانو قدسیہ اُردو افسانے، ناول اور ڈرامے کی ایک معتبر تخلیق کار ہیں۔ ان کے زیادہ تر ناول بیسویں صدی کے آخر میں منظر عام پر آئے مثلاً ''موم کی گلیاں''، ''ایک دن''، ''پروا''، ''شہرِ بے مثال'' اور ''راجہ گدھ'' وغیرہ لیکن ان کا ایک ناول اکیسویں صدی میں منظر عام

پر آیا وہ ''حاصل گھاٹ'' ہے۔ یہ فلیش بیک تکنیک میں لکھا ہوا پاکستانی معاشرے کا ناول ہے۔ اس ناول کا موضوع تو روایتی ہے لیکن اسلوب میں جدت نظر آتی ہے۔ اس ناول کا مرکزی خیال دو تہذیبوں کی آویزش ہے اور بانو قدسیہ نے دو تہذیبوں کے تصادم کو اجاگر کرنے کی بجائے ان تہذیبوں کے منفی پہلو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول کے تخلیقی سفر میں انھوں نے لوک داستانوں، اساطیری اور تاریخی کہانیوں، آسمانی صحائف اور مذہبی دانش سے بھرپور استفادہ کیا ہے اور اپنی نظریاتی حقانیت ثابت کرنے کی کاوش کی ہے۔ اس ناول کی اہم بات یہ ہے کہ مصنفہ حالیہ دور کے سیاسی واقعات کو بھی زیر بحث لائی ہے اور ان پر اپنا تنقیدی تاثر ظاہر کرنے سے گریز نہیں کیا۔ بانو قدسیہ کے سیاسی تجزیے ان کی فکری بالغ نظری کے آئینہ دار نظر آتے ہیں۔ اس نوع کا ایک تجزیہ حسب ذیل ہے۔

''مشکل یہ ہے کہ انسان اپنے ماضی سے بہت کم سیکھتا ہے۔ تجربہ انسان کا بدترین استاد ہے۔ یہ علم عطا کرنے سے پہلے ہاتھ میں انسانی پرچہ پکڑا دیتا ہے۔ کمال اتاترک نے اپنے تجربات سے سیکھنا چاہا وہ اپنے لیے اور اپنی قوم کے لیے فلاح کی تلاش میں تھا۔ اس نے رومی ٹوپی اتاری اور ہیٹ کو اپنایا۔ ترکی زبان کا رسم الخط بدل کر زبان کو رومن تحریر کے تابع کیا۔ مولوی کو معاشرے کا ولن سمجھ کر اسے قرار واقعی سزا دی اور مذہب میں شرط استواری کو ایمان کی کمزوری جانا... ایک تجربہ سپین میں بھی ہوا۔ طارق بن زیاد کشتیاں جلا کر سپین پہنچا۔ نو سو سال تک حکومت کرنے کے بعد اپنے گھروں کی چابیاں خالی ہاتھوں میں لے کر فاتح لوٹ گئے۔ کچھ امریکہ سدھارے، باقی وطن لوٹ گئے۔ سپین کی اکثریت نے اس مضبوط اقلیت کے مذہب کو نہ اپنایا۔'' (۵)

اس قسم کے بے شمار ٹکڑے 'حاصل گھاٹ' میں بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں جو ان کی انفرادی سوچ کو اجاگر کرتے ہیں۔ بانو قدسیہ نے اس ناول میں جو اسلوب وضع کیا ہے وہ بھی دو تہذیبوں کا عکس ہے۔ انھوں نے امریکی معاشرے کے تذکرے میں انگریزی الفاظ کو اور لاہور کے تذکرے میں پنجابی الفاظ کو افراط سے استعمال کیا ہے۔ ناول کے بنیادی کرداروں میں ہمایوں، اقبال، اصغری، ارجمند، جہانگیر، شاہدہ اور بلال نے لاہور ہی میں پرورش پائی اور معاشرتی مدوجزر میں زندگی کا ابتدائی حصہ بسر کیا لیکن ان کے کردار کے چند انوکھے زاویے امریکہ میں آباد ہو جانے کے بعد ابھرے۔ یہ تمام کردار

اپنی اپنی زندگیاں اپنی مرضی سے گزار رہے ہیں اور امریکہ کے ماحول کو اپنا کر مطمئن نظر آتے ہیں۔ دراصل یہ ناول منقسم خاندانوں کا المیہ ہے۔ بہت سے پاکستانی غیر ملکوں میں آباد ہو گئے ہیں اور ان کے بزرگ پاکستان میں مقیم ہیں۔ اس لیے وہ دو کلچروں میں تقسیم ہو کر رہ گئے ہیں۔ بچے پاکستان آ کر یہاں کے ماحول میں اجنبیت محسوس کرتے ہیں وہاں بزرگ غیر ملکوں میں مختلف کلچر کو اپنانے میں وقت محسوس کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر یہ ناول اسلوبیاتی تناظر میں وسعت رکھتا ہے۔ اس لیے اکیسویں صدی کے ناولوں میں اہمیت کا حامل ہے۔

خالدہ حسین کا ناول ''کاغذی گھاٹ'' ۲۰۰۳ء میں منظر عام پر آیا۔ ایک طرح سے ہم اس ناول کو سوانحی ناول بھی کہہ سکتے ہیں۔ انھوں نے لاہور اور اس کے معاشرتی زندگی کی کچھ تصویریں بنائی ہیں جو ان کی یادوں کی بازگشت ہے۔ یہ یادیں اور باتیں ساٹھ کی دہائی کی ہیں جن کے حوالے سے شناخت کیا جا سکتا ہے کہ خالدہ حسین نے اپنے بچپن اور ابتدائی عمر کے بعض مناظر کسی رنگ و روغن کے بغیر پیش کیے ہیں۔ اس ناول میں اس دور کی سیاسی باتیں بھی شامل ہیں۔ کہیں کہیں خالدہ حسین نے زندگی کے بارے میں اپنے نظریات بھی پیش کیے ہیں۔ اسلوب کے لحاظ سے بھی یہ ناول تھوڑا منفرد ہے۔ اس میں دلی کی اُردو اور لاہور کی اُردو کا امتزاج ملتا ہے۔ اس ناول میں اس کی ہیروئین کے حوالے سے پرانے ماحول کی یادنگاری اور ناسٹلجیائی کیفیت قاری کی سوچ کے لیے اہم ہے۔ واضح رہے ناسٹلجیا اس ناول کا غالب رجحان ہے۔ اس کے ماجرائی پیٹرن میں صاف دکھائی دیتا ہے کہ اس میں خودنوشتانہ پہلو نمایاں ہیں۔ اس میں ہماری معاشرت میں منافقت، خودغرضی اور مادیت پرستی کی جانب اشارے کیے گئے ہیں۔ ناول کا اہم پہلو اس کی ہیروئین مونا کا دانشورانہ اور عالمانہ ماحول ہے۔ وہ انتہائی سنجیدہ اور فہمیدہ ذہن کی مالک ہے۔ جس کے سامنے پاکستان کے تمام سیاسی، معاشرتی اور معاشی بحران ہیں اور تاریخ میں آنے والے انقلابات بشمول اشتراکی انقلاب روشن بھی ہے۔ مونا ادیبہ بھی ہے اور کہیں کہیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ Odd Woman Out (جو بھیڑ میں تنہا ہو اور دوسروں سے خیالات اور عمل کے حوالے سے ایک الگ نسوانی شخصیت) ہے۔ عام طور پر ہوتا ہے کہ چند کرداروں کے علاوہ دوسرے ضمنی کردار متاثر کن نہیں ہوتے لیکن اس ناول میں مونا کے گھر کے کردار اس کے طالب علم ساتھی اور اس کی قریبی سہیلی افروز جو انقلابی نظریات کی حامل ہے سب کے سب قاری کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے

ہیں۔ ناول کے آخر میں مونا اپنے مخصوص عالمانہ خیالات کے ساتھ زندگی کے چیلنجز (Challenges) کا مقابلہ کرتی نظر آتی ہے۔

''مسافتوں کی تھکن'' اتارنے کے لیے عذرا اصغر کے ذہن میں جس کہانی نے جنم لیا۔ 'مسافتوں کی تھکن' ہے یہ ایک روایتی کہانی ہے جو روایتی انداز میں چلتی ہے اور مثبت انداز فکر کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ ہمارے معاشرے کے رہن سہن کی ایک اہم بات حسد، بغض اور دوسروں کو نیچا دکھانے کی کوشش اور لالچ ہے جس کو عذرا اصغر نے اپنے ناول میں نمایاں طور پر دکھانے کی کوشش کی ہے۔ مجموعی طور پر یہ تفریحی ناول ہے جو اپنے قاری کو منفی دباؤ سے نکال کر فرحت اور شادمانی کے ماحول میں لے جاتا ہے۔ اسی موضوع سے ملتا جلتا ایک ناول ''جیون مایا'' کے نام سے سامنے آتا ہے جس کی مصنفہ فارینہ الماس ہے۔ یہ ناول لاہور سے طبع ہوا۔ ناول کا موضوع درمیانے طبقے کے معاشی مسائل، طبقاتی کشمکش اور محبت ہے۔ محبت کو ہر دور میں فکشن کا موضوع بنایا گیا ہے بلکہ یوں کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ محبت کا موضوع اَدب کی ہر صنف میں پایا جاتا ہے اور اب تک اس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اسی سلسلے میں شریں حیدر کا ناول ''ایک محبت دو افسانے'' لکھا گیا ہے۔ یہ بھی محبت کے موضوع پر ایک دلچسپ ناول ہے جو قاری کو متاثر کرتا ہے۔ شریں حیدر نے معاشرے میں پائی جانے والی ان رسموں کو جو محبت کے آڑے آتی ہیں خوبصورتی سے اپنے ناول میں بیان کیا ہے۔

آمنہ مفتی کا ناول ''جرأت رندانہ'' بھی ۲۰۰۷ء میں شایع ہوا۔ اس ناول میں ایک کردار منیر، اس کی دیہی فیملی اور اطراف کے کرداروں کا حقیقی منظر نامہ لکھا ہے۔ پولیو زدہ منیر سماجی اور معاشی مسائل کو استقامت سے جھیلتا ہے۔ اس کی دو بہنیں ہیں ان میں سے ایک شہلا جو ''جرأت رندانہ'' کے حوالے سے ایک مضبوط کردار ہے۔ آخر میں ایک بوڑھے سے شادی کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ منیر کے باغیانہ خیال یہ ظاہر کرتے ہیں کہ زندگی واقعات اور حادثات سے عبارت ہے اور تقدیر میں لکھے ہوئے سے سرتابی ناممکن ہے۔ یہ ایک فکری لہر ہے۔ آمنہ مفتی کے مذکورہ ناول کو پڑھ کر لگتا ہے کہ آمنہ مفتی کو ابھی ناول کے میدان میں مہارت کی ضرورت ہے۔ آمنہ مفتی کا دوسرا ناول بھی ۲۰۱۱ء میں منظر عام پر آ چکا ہے۔

سلمیٰ یاسمین نجمی کا ناول ''سانجھ بھئی چودیس'' ایک اچھا ناول ہے۔ یہ ۷۲۱ صفحات کا ضخیم ناول ہے۔ یہ روایتی طرز میں لکھا گیا دلچسپ ناول ہے اور وسیع کینوس لیے ہوئے ہے جس میں زندگی کے بہت سے

پہلوؤں کو سمیٹا گیا ہے۔ ''سانجھ بھئی چودیس'' بیسویں صدی کے پنجاب کے دیہات کی ایک ایسی تہذیبی تاریخ ہے جو جاننے والوں کے لیے جانی پہچانی اور اجنبی قارئین کے لیے قصہ چہار درویش سے کم دلچسپ نہیں۔ اس کے مطالعہ سے گویا ایک خاص تناظر میں بڑے قریب سے پوری انسانی زندگی اور معاشرت کا مشاہدہ ہو جاتا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار ریشماں ہے یہ کردار جس انداز سے قاری کو متاثر کرتا ہے وہ اس کا قوتِ مشاہدہ اور جزئیات نگاری ہے۔ عورت کی نفسیات کو بڑی باریک بینی سے بیان کیا ہے اور ناول کا انتساب بھی عورت کے نام ہے۔ ریشماں محیر العقول مہمات سر کرنے والے کسی شہزادہ گلفام سے کم نہیں لگتی۔ ریشماں کے روپ میں سلمیٰ یاسمین نجمی نے اُردو اَدب کو ایک ناقابل فراموش اور زندہ کردار عطا کیا ہے۔ بہر حال مجموعی طور پر سلمیٰ یاسمین نجمی کا مذکورہ ناول موجودہ دور کی خواتین کے ناولوں میں بہتر ناول ہے۔

ناول نگار خواتین میں ایک بنیادی رجحان ان کی حقیقت پسندانہ اپروچ کا ہے۔ انھوں نے اپنے تخلیق کیے ہوئے کرداروں کو ملمع کاری سے چمکایا نہیں بلکہ جیسے اپنی جیتی جاگتی زندگی میں دیکھا ویسے ہی پینٹ کر دیا۔ اس کے برعکس مرد حضرات نے اپنے ہیروز کو سپر مین کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی۔ خواتین ناول نگاروں میں یہ رجحان نظر نہیں آتا اور اگر کہیں ہے تو وہ بہت کم ہے۔ دوسرا غالب رجحان جو خواتین ناول نگاروں میں نظر آتا ہے وہ نسائی کرداروں کو مثالیت بخشنے کا ہے۔ ہم جس معاشرے میں رہتے ہیں وہ مردوں کا معاشرہ ہے اور مرد ایک خاص قسم کی احساس برتری کا شکار ہیں اس لیے انھوں نے صنف نازک کو ہمیشہ حقیر سمجھا اور فکشن میں بھی اس کا اظہار کیا۔ مردوں نے اپنی کہانیوں میں عورت کو ناگوار رُوپ میں پیش کیا، کہیں اسے کٹنی اور جادوگرنی دکھایا گیا۔ کہیں تعویز گنڈے کی رسیا۔ کبھی وہ جسم فروشی کے دُکان دار کی صورت میں اور کبھی دغا فریب اور بے وفائی کے پیکر میں سامنے آئی، مرد اہلِ قلم کے اس روّیے کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہوا اور عورتوں نے اپنی ناول نگاری میں عورت کو مثالی عورت بنا کر پیش کیا۔ اس میں عوامی سطح پر لکھنے والی خواتین بھی شامل ہیں مثلاً عمیرہ احمد، اے آر خاتون، رضیہ بٹ، بشریٰ رحمٰن، سلمیٰ کنول، فاطمہ مبین وغیرہ۔

بیسویں صدی کی آخری دہائی اور اکیسویں صدی کی پہلی دہائی کی ناول نگاری کے مختصر جائزے کے بعد اگلے ابواب میں ان تین ناول نگاروں کے ناولوں کا خصوصی جائزہ لیا گیا ہے۔ جو مقالے کا اصل موضوع ہے۔

باب سوم

حسن منظر (مختصر تعارف)

حسن منظر موجودہ دور کے فکشن نگاروں میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا اصل نام منظر حسن ہے لیکن اَدبی دنیا میں حسن منظر کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ ان کی پیدائش ۴؍مارچ ۱۹۳۴ء میں ہاپڑ اتر پردیش بھارت میں پیدا ہوئی۔ قیام پاکستان کے بعد ان کا خاندان ہجرت کرکے پاکستان آ گیا اور لاہور میں رہائش پذیر ہوا۔ حسن منظر نے ایم بی بی ایس تک تعلیم ایف سی کالج، اسلامیہ کالج اور کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج لاہور سے، Psychiatry میں پوسٹ گریجویٹ کی ڈگری ایڈنبرا یونیورسٹی سکاٹ لینڈ سے اور ڈی پی ایم کی ڈگری گلاسکو سے حاصل کی۔ تعلیم حاصل کرنے کے بعد مختلف ممالک مثلاً ملایا، ایڈنبرا، ویسٹ لوؤین، اسکاٹ لینڈ، شمالی نائجیریا، لیگوس، ہالینڈ اور سعودی عرب وغیرہ میں ملازمت کرتے رہے۔ آج کل حیدر آباد، سندھ میں قیام پذیر ہیں اور اپنا Psychiatric کلینک چلا رہے ہیں۔

حسن منظر کی ناول نگاری

حسن منظر نے ناول نگاری کے علاوہ افسانہ نگاری میں بھی اپنا نام پیدا کیا۔ ان کے افسانوی مجموعے جو منظر عام پر آئے ہیں، وہ ہیں: مثلاً ''رہائی'' (۱۹۸۱ء) ''ندیدی'' (۱۹۸۲ء) ''انسان کا دیش'' (۱۹۹۱ء) ''سوئی بھوک'' (۱۹۹۷ء) ''ایک اور آدمی'' (۱۹۹۹ء)۔ مذکورہ بالا افسانوی مجموعوں کے علاوہ حسن منظر نے پریم چند کے ناول ''منگل سوتر'' اور شیورانی دیوی کی کتاب ''پریم چند گھر میں'' کا ہندی سے اُردو میں ترجمہ بھی کیا۔ اس کے علاوہ بچوں کے لیے بھی تحریریں لکھیں مثلاً ''سمندر میں جنگ'' (۲۰۰۱ء) اور ''جان کے دشمن'' (۲۰۰۴ء) وغیرہ۔ ناولوں میں ''العاصفہ''، ''دھنی بخش کے بیٹے''، ''وبا'' اور دو مختصر ناول (''بیر شیبا کی ایک لڑکی''، ''ماں بیٹی'') منظرِ عام پر آچکے ہیں ایک ناول ''حبس'' ابھی زیرِ تحریر ہے۔ حسن منظر کے ناولوں کا تنقیدی تجزیہ درج ذیل ہے۔

العاصفہ

کہانی بیان کرنے کے لیے سبھی ناول نگار ایک راوی ایجاد کرتے ہیں۔ عمومی طور پر کہانی کو بیان کرنے کے لیے تین طرح کے راوی ہو سکتے ہیں جو ناول نگار ایجاد کرتا ہے تاکہ بیانیہ کو آگے بڑھایا جا سکے۔ پہلا راوی کردار جو بیانیہ کا حصہ ہوتا ہے کہانی بھی بیان کرتا ہے اور ناول میں کردار کے طور پر بھی سامنے آتا ہے۔ یہ راوی واحد متکلم کی حیثیت سے روایت کرتا ہے۔ دوسری قسم کا راوی ہمہ دان راوی جو ضمیر غائب کے ذریعے روایت کرتا ہے۔ تیسری قسم راوی کی وہ ہوتی ہے جس میں وہ مبہم ہوتا ہے یعنی ضمیر مخاطب میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ اس کی حیثیت سب کچھ دیکھنے والے قادرِ مطلق کی بھی ہو سکتی ہے۔ یہ راوی کبھی 'میں' میں مخاطب ہوتا ہے کبھی 'ہم' وغیرہ کے صیغے میں روایت کرتا ہے۔ راوی کردار جو ناول کے عمل میں ملوث ہو لیکن دو نیم شخصیت کا حربہ استعمال کر کے اپنی پہچان قاری سے اور بعض اوقات خود اپنے آپ سے بھی کرواتا ہے اور کبھی پوشیدہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ ضمیر مخاطب والے راویوں کے

بیان کیے ہوئے ناولوں میں یقینی طور پر یہ جاننے کا کوئی ذریعہ نہیں اس کا جواب داخلی بیانیہ شہادت ہی سے قیاس کیا جا سکتا ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ مصنف نے ان میں سے کس راوی کا انتخاب کیا ہے اتنا ہی دیکھنا کافی ہے کہ کہانی میں گرامر کی کونسی ضمیر استعمال ہوئی ہے۔ مذکورہ باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ہم حسن منظر کے ناول ''العاصفہ'' کا تجزیہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے تیسری قسم کے راوی کا انتخاب کیا ہے جو واحد متکلم یعنی 'میں' کے طور پر سامنے آتا ہے۔ ''العاصفہ'' کی کہانی اور بیانیہ اسی راوی جو بیانیہ کا حصہ بھی ہے کے گرد گھومتی ہے۔ راوی کردار کے علاوہ بھی ایک قوت ہوتی ہے جو اس کردار راوی کے ذریعے بیانیہ اور کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد دیتی ہے۔ وہ قوت کہانی کار ہے۔ کہانی کار کی حیثیت ایک خالق کی ہوتی ہے جس کو سب کچھ پتا ہوتا ہے وہ اپنی مرضی سے بیانیہ کو جدھر چاہتا ہے موڑ دیتا ہے، جو دکھانا چاہتا ہے دکھاتا ہے جو کرنا چاہتا ہے وہ کرتا ہے۔ یعنی جو کہانی کا خالق ایک آئیڈیالوجی، مفروضہ یا اپنا نقطۂ نظر قائم کرتا ہے اور پھر اپنے تخلیق کیے ہوئے کرداروں کے ذریعے اپنی آئیڈیالوجی یا نقطۂ نظر دوسروں تک پہنچاتا ہے بلکہ بعض حربوں کے ذریعے زبردستی قائل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور کسی طرح کامیاب بھی ہو جاتا ہے۔ ''العاصفہ'' کی آئیڈیالوجی یا نقطۂ نظر سعودی عرب کی تہذیب اور وہاں کے بدوؤں کی ثقافت و تہذیب کے گرد گھومتی ہے۔ کہانی کار کہانی کو بدو کلچر کے ایک فرد کی زبانی سنتا ہے اور اپنا نقطۂ نظر قائم کرتا ہے پھر اس کہانی کو اسی بدو جو کہانی کا کردار ہے کے ذریعے بیان کرتا ہے۔ کوئی آئیڈیالوجی اس وقت بنتی ہے جب اس کو تاریخی اور فطری بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ کوئی خیال واقعی فطری اور تاریخی ہو سکتا ہے اور یہ کسی سماجی گروہ کو منظم بھی کر سکتا ہے۔ ''العاصفہ'' واحد متکلم میں لکھے گئے ناول کا موضوع سعودی عرب کا کلچر ہے جس میں وہ تمام برائیاں دکھائی گئی ہیں، جو وہاں کے عام لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ ہیں اور کہانی کار یا دوسرے لفظوں میں خالق کی آئیڈیالوجی یا نقطۂ نظر سعودی عرب کے کلچر میں پائی جانے والی برائیوں کو سامنے لاتا ہے۔ وہ واحد متکلم کے ذریعے اس صورتِ حال کو نا صرف پیش کرتا ہے بلکہ وہ اپنے نقطۂ نظر اور آئیڈیالوجی کو فطری یا غیر فطری طریقے سے منواتا بھی ہے۔ مذکورہ ناول کا واحد متکلم سعودی عرب کے کلچر کے متعلق جو آئیڈیالوجی رکھتا ہے وہ اس کو مختلف صورتوں میں قاری پر واضح کرتا چلا جاتا ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں پر منطقی اور غیر منطقی طریقے سے روشنی ڈالتا چلا جاتا ہے مثلاً:

''اس ملک میں شراب پر پابندی ہے۔ جس رات وارین کو اچھی شراب پینی ہوتی تھی وہ پہلے کمپنی کے ڈاکٹر سے ٹیلی فون پر خفیہ قسم کی باتیں کرتا تھا، پھر مجھے مطب جانے کا حکم صادر ہوتا تھا ڈاکٹر مجھے سر سے پیر تک پیمائش والی نگاہ سے دیکھ کر چھٹی کا فارم بھرتا تھا جس کی رو سے میں ایک دن کے لیے بیمار ہو جاتا تھا پھر مطب کے باہر سے وہ بری، وارین کی ایرکنڈیشنڈ کار مجھے کپڑے کی گانٹھ کی طرح اٹھا کر 'مینا' پر لے آتی تھی۔ جہاں سے دن بھر کشتیاں تین چار گھنٹے کی مسافت والی ایک بندرگاہ کو جاتی ہیں۔ میں اس بندرگاہ کو اپنی حفاظت کے لیے 'ک' کہتا ہوں۔ وہاں ایک کانے شیخ کی حکومت ہے اور کھلے عام شراب بیچنے اور پینے پر پابندی ہے، لیکن اس بندرگاہ میں حکم انگریزوں کا چلتا ہے اس لیے افسروں کو پینے کے لیے ہفتہ وار کوٹا (Quota) ملتا ہے اور چھپ کر پینا جائز سمجھا جاتا ہے۔ خود بنائی ہوئی کھجور کی شراب نہ اتنی خوش ذائقہ ہے اور نہ اتنی خوشبودار نہ اتنی تند جتنی باہر کی شراب جسے پی کر پینے والے اور پلانے والے دونوں ایک آن میں آسمان پر پہنچ جاتے ہیں کھجور کی شراب پی کر آدمی روتا ہے، چیختا ہے اور قاضی کی عدالت میں پہنچ جاتا ہے۔ ک میں انگریز افسر اپنا فالتو کوٹا اور شراب کے منکر (Teetotalers) پورے کا پورا عربوں کے ہاتھ بیچ ڈالتے ہیں۔ اس طرح لوگ پیتے بھی ہیں اور ملک کی پارسائی کا بھرم بھی قائم رہتا ہے۔ ان انگریزوں میں سے یا اس کے کسی مقامی ایجنٹ سے اگر واقفیت ہو جائے تو شراب ہمارے ملک میں لائی جا سکتی۔ اس وجہ سے وارین مجھے اپنے لیے ضروری سمجھتا تھا۔ ہفتے کے ہفتے اس کے یہاں ان دنوں بال ہوتا تھا اور مجھے ک جانا پڑتا تھا۔ میری وہاں ایک سے نہیں کئی انگریز افسروں سے شناسائی ہو گئی تھی جو مجھ پر وارین ہی کی طرح بھروسا کر سکتے تھے۔''(۱)

راوی کردار ہمیشہ ایک ساختہ کردار ہوتا ہے۔ ایک فکشنی وجود، بالکل ان دوسرے کرداروں کی طرح جن کی کہانیاں 'بیان' کرتا ہے تاہم یہ سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے کیوں کہ اس کا طرزِ عمل اپنے آپ کو ظاہر کرنا یا چھپانا، لٹکائے رکھنا یا تیزی سے آگے بڑھ جانا گریز کرنا، باتونی ہونا یا کم آمیز، چنچل ہونا یا سنجیدہ ہونا وغیرہ ہی یہ فیصلہ کرتا ہے کہ وہ دوسرے کرداروں کی حقیقت کا قائل ہوگا یا نہیں اور قاری بھی اس کا قائل ہوگا کہ نہیں۔ کہانی (Discorse) ایک خاص مقصد کے تحت ترتیب پاتی ہے اور پھر

بیانیہ اس کو تکملیت کی حدوں میں داخل کرتی ہے۔ ''العاصفہ'' کی کہانی (زید) اس بنیادی خواہش کی تکمیل کی کہانی ہے جو ایک خاص سماجی نظام میں انسانوں کی رُوح کی عظیم طلب بن جاتی ہے۔ یہ ایک طبقاتی سماجی نظام ہے، جس میں طاقت رکھنے والوں کا ہر وہ کام جائز ہے جو نچلے طبقے کے لیے سزائے موت سے کم نہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں محنت کرنے والوں اور محنت کا استحصال کرنے والوں پر مشتمل طبقاتی نظام جو بہر حال ایک تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ تاریخی قوتوں پر ایک طبقے کے اجارے کے نتیجے میں ایسے نظام میں افراد کی زندگیوں کے مقاصد غالب طبقے کی آئیڈیالوجی کی رو سے طے ہوتے ہیں مثلاً 'العاصفہ' میں لوءلوء ایک ایسا کردار ہے جو تمام استحصالی طبقے کا استعارہ بن جاتی ہے۔ اس کی زندگی کا فیصلہ اس کی سوتیلی ماں کرتی ہے۔ راوی کردار اس صورت حال کو یوں بیان کرتا ہے۔

''ایک دفعہ میں نے ماں کو باپ سے کہتے سنا تھا، نہیں ہم لوءلوء کی شادی نہیں کر سکتے ہیں۔ جو لے گا اسے مفت میں لے گا بلکہ کچھ ہم ہی سے لے کر۔ پھر یہ کہ اگر یہ چلی گئی تو گھر کا کام کون کرے گا۔''(۲)

مندرجہ بالا اقتباس سے کچھ پہلو سامنے آتے ہیں مثلاً جس طبقے کی بات ہو رہی ہے کیا وہاں لڑکیاں بیچی جاتی ہیں۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ اگر کوئی لڑکی کسی وجہ سے شادی کے قابل نہیں ہے تو اس کو کام کرنے کے لیے گھر میں رکھ لیا جاتا ہے۔ مذکورہ اقتباس سے کچھ اور باتیں سامنے آتی ہیں۔

۱۔ لوءلوء ذہنی طور پر بیمار ہے

۲۔ لوءلوء بدصورت ہے اس لیے اس کی کوئی قیمت نہیں دے سکتا اگر بالفرض کوئی لے گا تو وہ الٹا لوءلوء کے لواحقین سے رقم لے گا۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس سماجی طبقے میں لڑکیوں کے ساتھ یہ ہی سلوک ہوتا ہے جو لوءلوء کے ساتھ ہو رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ لوءلوء نا صرف سعودی عرب کے بدو سماج کا استعارہ ہے بلکہ دنیا کی کسی بھی تہذیب میں اس قسم کے سماجی نظام کا استعارہ بن جاتی ہے، جس کا پھیلاؤ کئی تہذیبوں تک بھی ہو سکتا ہے۔ حسن منظر نے لوءلوء کی جو تصویر اپنے تخلیق کردہ راوی کے ذریعے دکھائی ہے وہ ایک ایسی لڑکی کی تصویر ہے۔

جو خودسر ہے۔ ماں باپ کو گالیاں دیتی ہیں ماں پر گندے الزام لگاتی ہے۔ اشعار کہتی ہے۔
اپنے بہن بھائیوں کو پالتی ہے۔ گھر کے تمام کام بھی کرتی ہے
اس کو مرگی کے دورے پڑتے ہیں وغیرہ وغیرہ لوءلوء کی تصویر جو ناول میں قاری کو نظر آتی ہے اس کی ایک جھلک مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھتے ہیں جو اصل میں سوتیلی ماں اور لوءلوء کے درمیان لڑائی ہے۔

''ایسا ہی ہے تو گھر سے نکل کیوں نہیں جاتی؟
''میں کیوں گھر سے نکلوں۔ گھر میرا بھی ہے۔ تم ہی اس کے ساتھ بھاگ جاؤ۔'' ''ماں لوءلوء کو گالی دیتی ہے''
''لوءلوء بغیر جھجھکے وہی گالی ماں کو دیتی ہے''
ماں کہتی ہے،
''تجھے شرم اڑ گئی ہے جو حرام کرتی ہے۔''
''لوءلوء پلٹ کر کہتی ہے''
''مجھے بھی معلوم ہے ان بچوں میں کتنے میرے باپ کے ہیں میں قسم کھا کے بتا سکتی ہوں۔''
''اس نے شام کو یہ ہی الفاظ میرے باپ کے سامنے دہرائے۔''
''دونوں عورتیں رو رہی تھیں۔''
''باپ نے مٹی سے بھری جوتی اتار کر لوءلوء کے منہ پر مارنی شروع کر دی ایک ہاتھ سے وہ لوءلوء کے دونوں ہاتھ تھامے ہوئے تھا اور دوسرے ہاتھ سے وہ اپنی بھاری جوتی اس کی ناک اور سر پر مار رہا تھا۔ یہاں تک کہ لوءلوء کی ناک سے خون پھوٹ بہا۔''
''بتا بتا کیا معلوم ہے تجھے؟ اس نے ہانپتے ہوئے پوچھا۔''
''اس سے پوچھا لوءلوء نے کہا۔''
''اس کا رونا بند ہو چکا تھا وہ ماں سے بدلہ لینے پر تلی ہوئی تھی۔...''
''لوءلوء نے زور زور سے اپنا ماتھا زمین سے ٹکرایا اور ڈکراتی ہوئی گائے کی طرح بولی اور مارو اور مارو اور مارو، مجھے مار کیوں نہیں ڈالتے۔ مار کر مجھے میری ماں کے پاس بھیج دو۔''(۳)

اگر تھیم کو اس ناول سے ہٹ کر دیکھیں تو لوءلوء ایک بدتمیز، خودسر اور منہ پھٹ لڑکی ہے۔ لیکن اگر اسے ناول کے بیانیاتی تناظر میں دیکھیں تو وہ محض ایک لڑکی ہے جو اپنی ذات کا اثبات اپنے سے کروانا چاہتی ہے۔ اس لیے اصل حیثیت اس کی اس خواہش کی ہے جو وہ رکھتی ہے۔ یہ خواہش ایک ایسی چراغ کی مانند ہے۔ جس کے سامنے اس کی ماں کا وجود محض ایک پرچھائیں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ لوءلوء کے سامنے اس کے گھر اور اس کے گھر کے افراد کی شخصیتیں ایک لحاظ سے بے معانی ہیں۔ اگر اس تھیم کو تھوڑا گہرائی میں جا کر دیکھیں تو پتا چلتا ہے کہ خود لوءلوء کی شخصیت تو ہے لیکن وہ اس کو اپنے رشتوں کے آڑے نہیں آنے دیتی یہ ہی وجہ ہے کہ وہ ایک دن گھر سے بھاگ جاتی ہے:

''ک پہنچنے کے تین مہینے بعد مجھے اطلاع ملی کہ لوءلوء ایک برطانوی جزیرے میں جا چکی ہے اور مجھے یہ پہلے سے معلوم تھا کہ وہاں اور بھی بہت سی لڑکیاں اس جیسی، بغیر باپ بھائیوں کے رہتی ہیں اور ان کے شوہر بھی نہیں ہوتے ہیں۔''(۴)

مندرجہ بالا اقتباس سے کچھ باتیں مبہم ہیں جس کو راوی نے شعوری طور پر پوشیدہ رکھا ہے۔ مثلاً
'ک' سے راوی کی کیا مراد ہے؟
جس برطانوی جزیرے میں لوءلوء گئی ہے یا پہنچائی گئی ہے وہ کس قسم کا ہے؟
اس برطانوی جزیرے میں اور بھی بہت سی لڑکیاں ہیں۔ کیا وہ بھی لوءلوء کی طرح بھاگ کر آئی ہیں؟
آیا وہ لڑکیاں اپنی مرضی سے وہاں آئی ہیں یا زبردستی لائی گئی ہیں؟
یعنی وہ لڑکیاں بغیر بہن بھائیوں کے اور شوہر کے رہتی ہیں تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہاں ان کے ساتھ کون رہتا ہے؟
آیا ان سے وہاں کوئی ناجائز کام کروایا جاتا ہے؟
کیا یہ وہ لڑکیاں ہیں جو جسم فروشی کرتی ہیں؟
کیا وہ جسم فروشی کا دھندہ اپنی مرضی سے کرتی ہیں یا معاشرے کی ظلم و زیادتی سے وہ یہ سب کرنے پر مجبور ہیں وغیرہ وغیرہ۔
برطانیہ میں بہت سے جزیرے ہیں راوی نے کسی ایک جزیرے کا نام لیا ہے۔ مطلب برطانیہ میں کوئی ایسا جزیرہ ہے جہاں اس طرح کے ناجائز کام ہوتے ہیں۔

اگر برطانیہ میں اس قسم کا ایک جزیرہ ہے تو یقیناً وہاں اس کے علاوہ بھی کوئی ایسی جگہ ہوگی۔

اگر برطانیہ میں اس قسم کا جزیرہ ہے تو دنیا کی تمام تہذیبوں میں اس قسم کی جگہیں ضرور ہوں گی کیوں کہ جسم فروشی کا دھندہ تو ہر ملک میں ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس سے جو سوالات اخذ کیے ہیں۔ یہ تمام سوال راوی نے مخفی رکھے ہیں اور قاری کی سوچ پر چھوڑ دیا ہے، لیکن اقتباس کی ساخت اور ہیئت کچھ اس طرح تشکیل کی ہے اور گرامر اس طرح کی استعمال کی ہے کہ اس کی اندرونی قوانین سے یہ سوال قاری کے ذہن پر اُبھرتے ہیں جن کا جواب قاری بھی جانتا ہے اور راوی بھی اور خود وہ طاقت جو پورے ناول کو اپنے کنٹرول میں رکھے ہوئے ہیں۔

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ صرف بیانیہ پیراڈائم کے ذریعے ہی ہم مذکورہ نازک صورت حال سے عہدہ برا ہو سکتے ہیں۔ بیانیہ پیراڈائم کی اہم شرط بیانیہ استدلال ہے جو عقلی استدلال سے مختلف ہے۔ بیانیے کے تمام اجزا یعنی واقعات، بیانات اطلاعات وغیرہ میں ربط و تنظیم ہو اور بیانیے اور بیانیے سے باہر کی صورت حال میں کسی نہ کسی سطح کی مطابقت ہونی چاہیے۔ باہر کی صورت حال میں قارئین سے لے کر ان کے تصورات و توقعات اور اشیا و مظاہر کے جاننے اور سمجھنے کے طریقے تک، سب شامل ہیں۔ ظاہر ہے عقلی استدلال اس سے مختلف ہوتا ہے اور اس میں یہ باتیں بطور شرائط شامل نہیں ہوتیں۔ اگر بیانیہ استدلال کی وضاحت کو سامنے رکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ لوہ لوہ کے تقیم سے حاصل ہونے والی پہلی بات ایک نیم فلسفیانہ اصول ہے۔ بشر مرکزیت کے فلسفے نے انسان کو ایک منفرد ہستی قرار دیا ہے جو اپنے وجود سے متعلق تمام فیصلے کرنے میں آزاد ہے۔ اس بات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے غور کریں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ لوہ لوہ اور اس طرح کی دوسری لڑکیاں جو برطانیہ کے ایک جزیرے میں گھروں سے بھاگ کر زندگی گزار رہی ہیں وہ تمام کی تمام خود مختاریت رکھتی ہیں اور اپنی جسم فروشی کو اپنا حق سمجھتی ہیں یعنی وہ اپنے معاملے میں آزاد اور خود مختار ہیں جو چاہیں کر سکتی ہیں کسی دوسرے کو یہ حق نہیں ہے کہ وہ ان کے لیے زندگی گزارنے کے طریقے متعین کرے۔ ناول میں یہ اصول اپنے فلسفیانہ پس منظر کے ساتھ ظاہر نہیں ہوا بلکہ بیانیہ کے اندر پیش ہوا ہے۔ اسے ایک عام فلسفیانہ اصول جس کا اطلاق تمام انسانوں پر ہوتا ہو، کے بجائے ایک خاص پس منظر کی لڑکیوں کی نسبت پیش کیا گیا ہے۔

مندرجہ بالا اصول کے تحت اگر ہم ''العاصفہ'' کے راوی کردار جو واحد متکلم کی صورت میں کہانی بیان

کر رہا ہے کا جائزہ لیں تو پتا چلتا ہے کہ ناول کا راوی کردار، کردار ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی ایک الگ شخصیت بھی رکھتا ہے۔ واضح رہے کہ کردار اور شخصیت میں نہایت نازک فرق ہوتا ہے اور اگر یہ فرق نظر انداز کر دیا جائے تو ناول کی تفہیم میں گڑبڑ ہونے کا احتمال ہوتا ہے۔ راوی کردار جس کا نام 'زید' ہے افسانے کا بنیادی کردار ہے۔ سارا بیانیہ اس کے رحم و کرم پر چل رہا ہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک مدوّر کردار ہے۔ گویا ایسا کردار جس کے اوصاف پیچیدہ اور ہماری عمومی فکر کی طرز کو چیلنج کرنے والے ہیں۔ ہم زید کے کردار پر کوئی حکم نہیں لگا پاتے کہ وہ سماج سے بغاوت کرنے والا کردار ہے یا سماج سے سمجھوتا کرنے والا ہے۔ لیکن اس بات کا اندازہ ناول کے بیانیے سے ہو جاتا ہے اور زید کی نفسیاتی کشمکش سامنے آتی ہے۔ اگر اس کی شخصیت کے نشانیاتی امکانات دریافت کریں تو مندرجہ ذیل باتیں سامنے آتی ہیں۔

زید خود مختار وجود ہے۔

زید کا اپنے گھر والوں کے ساتھ جذباتی اور خلوص کا رشتہ ہے۔

خلوص اس وقت پیدا ہوتا ہے جب اس کی اپنی شخصیت منہا ہو جاتی ہے۔ اگر اس رشتے میں ایک یا دو فریق اپنے انفرادی شخصی وجود کو برقرار اور مستحکم رکھنے کی سعی کریں تو ان کا انفرادی وجود شاید برقرار رہ جائے اور اس کی نشو و نما بھی ہو جائے مگر یہ رشتہ خلوص سے محروم ہو جائے گا۔ دوسری بات یہ ہے کہ انسان جب بھی کسی رشتے میں بندھتا ہے تو (محبت) اپنے اس جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جو اس رشتے کی عدم موجودگی میں اس کی شاید سب سے اہم دریافت ہوتا ہے۔ زبان سیکھنے سے لے کر کسی گروہ کا حصہ بننے تک یا کسی سماجی، سیاسی انتظامی کمیونٹی میں شامل ہونے کے عمل میں یہ بات مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں، ایک وقت میں ایک بات کا اثبات ہوتا ہے آدمی کی شخصیت و انفرادیت کا یا رشتے کا۔ اس کی مثال زید کے کردار سے دی جا سکتی ہے۔ وہ ایک طرف تو اپنی شخصیت منوانا چاہتا ہے اور خود مختاریت حاصل کرنے کے لیے گھر سے بھی چلا جاتا ہے۔ جب وہ گھر سے دور چلا جاتا ہے تو اس وقت وہ صرف اپنی شخصیت کی آزادی میں رہتا ہے اور اس کو محسوس کرتا ہے اور کہتا ہے:

''میں ج آئل کمپنی میں ملازم تھا اور گھر سے دور ہونے کی وجہ سے گھر کی تمام فکروں سے بھی دور تھا۔ ک ہی میں میں نے سگریٹ پینی شروع کی تھی کیوں کہ سگریٹ ایک طرح کی ذہنی آزادی کا نشان ہے۔ سگریٹ پیتے ہوئے لگتا ہے کہ میرے باپ کے ہمیشہ پھیلتے ہوئے

بچے کا بے رحم سورج گھر والوں کے لیے میرے سر پر سے ہٹ گیا ہے اور میں بے فکری کی
چھاؤں میں بیٹھا ہوں۔ میں چاہتا تو پینا بھی شروع کر سکتا تھا کیوں کہ میں شراب کی قیمت ادا
کر سکتا تھا اور شراب کے میں پانی سے سستی ہے لیکن وسکی کی بو میرے دماغ کو چڑھتی تھی اور
بیئر کی جھاگ میں اپنے باپ کی مونچھوں پر دیکھ چکا تھا۔ اس لیے میں پینے سے دور رہا
ہر بے فکرے کی طرح میرے اچھے دنوں میں بھی یہ برائی تھی کہ بہت جلد گزر گئے۔ میں سوچا
کرتا تھا کہ اب باقی عمر یہیں رہوں گا اس لیے گھر والوں سے خط و کتابت بھی نہیں رہی پھر
جوں جوں دن بیتتے گئے وہ نفرت بھی اصلی گئی۔" (۵)

خود مختاریت اور آزادی ہر ذی روح کی ازلی خواہش رہی ہے۔ زید جب تین سال کے میں مکمل
آزادی میں گزارتا ہے اور اس وقت تک وہ صرف اپنی شخصیت کے حصار میں گرفتار رہا۔ زید کے قیم اور
آئیڈیالوجی اپنی نازک ترین صورت حال میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ ایک طرف وہ ذاتی آزادی اور
ہر فکر سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے لیکن بہت جلد اس کی یہ کیفیت تبدیل ہو جاتی ہے اور اسے اپنی
ذمے داریوں کا احساس ہوتا ہے اور وہ اپنی شخصیت کی آزادی کو بھول کر اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برا
ہونے کے لیے اپنے گھر پیسے بھیجتا ہے اور اس کو تسکین ملتی ہے کہ وہ اپنی ذمہ داری نبھا رہا ہے۔ یہاں
تک کہ اس کا باپ اس کو شادی کا لالچ دے کر بہت سے پیسے منگواتا رہتا ہے۔ شادی بھی اس لڑکی سے
جس کو بچپن سے لے کر اب تک محبت کرتا ہوا آیا ہے۔ حتی کہ ایک وقت ایسا آتا ہے کہ زید اپنا سب کچھ
بیچ کر گھر واپس چلا آتا ہے۔

دیکھا جائے تو زید دوہری اذیت میں نظر آتا ہے۔ ایک طرف وہ اپنی انفرادیت منوانا چاہتا ہے
اور مختلف طریقوں سے اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے دوسری طرح جب محبت کا جذبہ غالب آتا ہے تو وہ
اپنی شخصیت کو یکسر بھول جاتا ہے۔ غور کرنے سے یہاں دو باتیں سامنے آتی ہیں۔

کیا یہ عمومی صداقتیں ہیں یا اصول؟

اخلاقی قدریں ہیں یا ایک ایسی صداقت کا اظہار جو موجود اور کارفرما تو ہے مگر جس سے ہم عام طور پر
آگاہ نہیں ہوئے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان سوالوں کے معقول جواب تک کیسے پہنچا جا سکتا ہے۔
ان تمام سوالوں کا جواب ہمیں ڈسکورس میں مل جاتا ہے۔ یعنی زید اپنے شعور کا اظہار کرتا ہے جو

اسے آزادانہ فیصلے کرنے میں مدد دیتا ہے مگر وہ اس رد عمل کو بھی اپنے شعور سے متصادم پاتا ہے جو اس
کی آزادی کے ضمن میں سماج ظاہر کرتا ہے۔ اس تصادم کے جواب میں وہ اپنی خود مختاری کا اعلان کرتا
ہے اور گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ اس کے بعد ہمیں سماجی صورت حال نظر آتی ہے لیکن زید کی آئیڈیالوجی
کا دوسرا پہلو اخلاقی قدر ہے۔ ہر وہ قدر اخلاقی ہوتی ہے جس میں کسی نہ کسی درجے میں سماجی افادیت ہو
جو سماج میں افراد کے رشتوں کو مستحکم اور مفید بناتی ہو اور یہ ایک اخلاقی قدر ہے کہ فرد کسی رشتے کے وجود
اور بقا کی خاطر اپنی شخصیت کو بالائے طاق رکھے۔ بیانیہ سے ایک تیسری بات بھی سامنے آتی ہے وہ یہ
کہ یہ ایک ایسا اصول ہے جو سماجی میکانزم میں کارفرما تو ہے مگر یہ نظروں سے اوجھل ہے۔ بیانیہ
استدلال کے ذریعے چوں کہ یہ ایک اصول ہے اس لیے ہمیں یہ اختیار بھی دیتا ہے کہ ہم اس کو اختیار
کریں یا مسترد۔ ہم اپنی شخصیت کا اثبات کریں یا اپنے سماجی رشتوں کا۔ اس کے بعد اس ناول کی
ثنا بیانی حدود آگے بڑھتی ہیں اور سماجی صورت حال سیاسی صورت حال میں داخل ہوتی ہے۔ زید فکری
استدلال کے ذریعے سعودی عرب کی سیاسی حالت اور سماجی حالت کو بیانیے میں دکھاتا ہے مثلاً سیاسی
حالت کا بیان کچھ یوں ہے۔

- خشکی اور ساحل سے ذرا ہٹ کر ہمارے حصے کے سمندر میں تیل کی کھوج اور تیل کمپنی والوں کی
ہماری حکومت سے دھوکے بازی، حقیقت میں ہمارے لوگوں سے دھوکے بازی تھی۔
- امریکہ اور یوروپ والے ہماری حکومت کے پس پشت اپنی حکومت چلا رہے ہیں۔
- سب جانتے ہیں کہ سفید تاجر ملک کو لوٹ رہے ہیں لیکن ملک تک میں ہمت نہیں ہے کہ انھیں
ملک سے نکل جانے کو کہے۔
- ایسا زور بس اپنے ملک والوں پر چلتا ہے یا ان کام کرنے والوں پر جو گرے پڑے ملکوں سے
یہاں آتے ہیں۔
- سب جانتے ہیں کمپنی والے سارق ہیں لیکن کس میں ہمت تھی ان سفید کمپنی والوں کے ہاتھ
کاٹتا یا دھکا دے کر انھیں ملک سے باہر کرتا۔
- شراب سازی پر ان میں سے کسی ایک کو تو کوڑے پڑتے۔

بیانیہ میں سماجی حالت اس طرح بیان ہوئی ہے جو شاہی خاندان کے متعلق حسن منظر کی آئیڈیالوجی

کو بیان کرتی ہے۔

- حکومت شاہی خاندان کے نوجوانوں کو تعلیم کے لیے امریکہ اور یورپ بھیج رہی تھی کہ واپس آ کر ملک خود چلا سکیں۔
- لیکن ان میں اکثر وہاں جا کر جوا کھیلتے۔
- بڑی بڑی قیمتی کاریں خریدتے اور اس بے فکری سے دوڑاتے تھے جیسے وہ کسی چیونٹی کو چبا کر آبادی سے باہر کی سڑکوں پر ٹرک دوڑانے والے ڈرائیور۔
- شہزادے ان قیمتی کاروں کے حادثوں میں اگر خود نہیں مر جاتے تھے تو نئی کار کے لیے رقم گھر سے طلب کرتے تھے کہ پچھلی کار کھو گئی تھی۔
- مر جانے والے کی لاش خاص طیارے سے ملک واپس لائی جاتی اور اسے شہید کی عزت نصیب ہوتی۔
- اکثر ملک خود اس کی نماز جنازہ پڑھاتا تھا جس کا وہ ماہر ہے۔
- ان کی دوست ہمیشہ سفید عورتیں ہوتی ہیں جن کا وہ آپس میں تبادلہ بھی کرتے ہیں چاہے ان کے نکاح میں ہوں۔
- اور اس موقع پر بے اختیار میرے منہ سے نکلا اسے وائف سواپنگ (wife swapping) کہتے ہیں۔

مذکورہ والائنوں میں ہمیں جو صورت حال نظر آتی ہے وہ سعودی عرب کی سماجی اور سیاسی صورت حال ہے۔ حسن منظر نے بیانیہ میں جو سیاسی و سماجی صورت حال بیان کی ہے اس کے پس پردہ لسانی قوت ہے جو معنویت کو قاری پر عیاں کرتی ہے۔ اب اگر مذکورہ جملوں کی تفہیم کریں تو مندرجہ باتیں سامنے آتی ہیں۔

- واحد متکلم جو کہانی بیان کر رہا ہے وہ سماجی دباؤ کا شکار ہے لیکن اس دباؤ سے وہ آزادی چاہتا ہے۔
- اس کی بہتر ین قوتیں بیدار ہو کر سامنے آتی ہیں اور وہ سماج پر تنقیدی رائے قائم کرتا ہے۔
- سعودیہ کے شاہی خاندان کی جو حالت بیان ہوئی ہے یعنی ان کے شہزادے جو باہر کے ملکوں میں تعلیم حاصل کرنے کے بہانے جاتے ہیں لیکن وہاں جا کر بھی وہ اپنی فطری عادتوں سے باز نہیں رہ سکتے۔

- ملک یعنی بادشاہ کی بیویاں تو اپنے گھروں میں ہیں لیکن وہ گوری عورتوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتے ہیں۔
- جو گوری عورتیں ان کے نکاح میں ہیں ان کا بھی وہ تبادلہ کرتے ہیں ایک دوسرے کے ساتھ۔
- wife swapping کی جو اصطلاح استعمال ہوئی ہے جس کا مطلب ہے اپنی بیویوں کا تبادلہ۔

اس طرح کی صورت حال شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس میں بھی نظر آتی ہے جس کو انھوں نے Pleasure House کا نام دیا ہے۔

اصل میں مذکورہ سطور سماجیاتی مطالعہ کی ترغیب دیتی ہیں۔ یہ سماجی دنیا فطری دنیا کے مماثل ہے۔ یعنی جس طرح یہ سمجھا جاتا ہے کہ فطرت میں جبریت، میکانیت، تجربیت اور عمومیت ہے اسی طرح سماج میں بھی ہے۔ جس طرح ہم فطرت کے قوانین کو سمجھنے کے لیے مشاہدے، تجربے اور تصدیق سے کام لیتے ہیں اور ہر بار یکساں نتائج پر پہنچتے ہیں۔ اس طرح سماج کے مطالعے سے بھی سماج کے خارجی احوال کے مشاہدے سے درست اور قابل تصدیق نتائج تک پہنچ سکتے ہیں۔ جس طرح فطری قوانین میں عمومیت اور آفاقیت ہوتی یعنی فطری مظہر اپنے مشاہدہ کرنے والے سے آزاد ہوتا ہے، مشاہدہ کرنے کا زاویہ نظر، تصور اقدار وغیرہ فطری تفہیم میں حائل نہیں ہوتے۔ اسی طرح عمومیت اور آفاقیت سماج میں بھی تصور کی جاتی ہیں۔ اس پراڈائم یا آئیڈیالوجی کی رو سے تمام سماج خواہ وہ مشرقی ہوں یا مغربی، قدیم ہوں یا موجودہ ان کی بقا و ترقی اور تبدیلی و عمل آرائی کے قوانین مستقل اور آفاقی ہوتے ہیں۔ اسی طرح 'العاصفہ' کے پراڈائم میں یہ مفروضہ بھی موجود ہے کہ اگر ہم فطری دنیا کا علم حاصل کر لیں تو سماجی دنیا کا علم حاصل کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ مذکورہ سطور سے غیر یقینی سماجی تبدیلیوں کی صورت حال نظر آتی ہے۔ یہ سماجی تبدیلیاں اور صورت ہر ایک سماج کی صورت حال کی عکاس ہو سکتی ہیں۔

پراڈائم سے مراد اعتقادات، اقدار، تکنیک اور طریق کار کا وہ نظام ہے جسے ایک علمی گروہ کے ارکان تسلیم کرتے ہیں اور پھر اس کے مطابق اپنی علمی سرگرمیوں کو جاری رکھتے ہیں۔ (۶) مذکورہ تعریف کو مدنظر رکھتے ہوئے "العاصفہ" کا پراڈائم پیچیدہ نوعیت کا ہے۔ اس پراڈائم کی تکنیک جذباتی نوعیت کی نہیں بلکہ Smooth ہے۔ العاصفہ کے پراڈائم کی لسانی تشکیل خارجی واقعہ اور صورت حال پر مبنی ہے۔ کہانی میں جب داخلی اور خارجی، سماجی اور ذہنی، واقعاتی اور نفسیاتی زندگی کا ہر پہلو قاری کی گرفت

میں آجاتا ہے تو ناول کا پراڈائم کی گرہیں بھی کھلتی جاتی ہیں اور متن کی تفہیم میں آسانی پیدا ہو جاتی ہے۔
زیرِ تبصرہ ناول میں کہیں تو آئیڈیالوجی اپنی واشگاف صورت میں پیش ہوئی اور کہیں مخفی صورت میں اور کہیں آئیڈیالوجی اور تفہیم آپس میں گڈمڈ ہو گئے ہیں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ ناول دونوں حوالے سے تنوع کا مظاہرہ کرتا ہے۔

وقت دو طرح کا ہوتا ہے (۱) سلسلے وار اور (۲) نفسیاتی۔ یعنی سلسلے وار وقت (کرونولوجیکل) وہ ہے شروع سے لے کر آخر تک اپنی رفتار سے چلتا رہتا ہے۔ یہ سلسلے وار وقت ہی ہے جو ہماری پیدائش سے لے کر ہماری موت تک رفتہ رفتہ ہمیں ہضم کرتا چلا جاتا ہے۔ یعنی ایک انسان پیدا ہو، جوان، اور پھر اس پر بڑھاپا آتا ہے اور آخر کار وہ مر جاتا ہے۔ یہ سلسلے وار وقت ہے جو اپنی فطری رفتار سے چلتا رہتا ہے۔ دوسرا نفسیاتی وقت ہوتا ہے جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے لیکن یہ اس پر منحصر ہے کہ ہم کیا کر رہے ہیں اور کیا نہیں کر رہے۔ اس وقت کی شکل ہماری زندگی میں بڑی مختلف ہوتی ہے۔ ناول نگار اپنے ناول میں یہ دونوں طرح کے وقت بیان کرتا ہے یعنی نفسیاتی بھی اور سلسلے وار بھی۔ زیرِ بحث ناول ''العاصفہ'' میں بھی یہ تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ مثلاً ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

''میں اس وقت سے کما رہا ہوں جب بہت چھوٹا تھا۔ میری عمر بمشکل دس بارہ برس تھی اور اس زمانے میں بھی میرے باپ کو میری قیمت کا اندازہ تھا کیوں کہ وہ خود کسی ایک جگہ جم کر کام نہیں کر سکتا تھا۔ شادی کے وقت سنا ہے وہ ڈرائیور تھا۔'' (۷)

- اس لیے ماں باپ دونوں ہمیشہ میری کمائی سے مطمئن اور مجھ سے ناخوش رہے ہیں۔
- اس زمانے میں مجھے اپنی ماں سے گہری محبت تھی کیوں کہ وہ خوبصورت عورت ہے۔
- میری سمجھ میں آج تک نہیں آیا اس نے میرے باپ سے شادی کیوں کی۔
- اس کے خاندان والے (باپ) جو اندر ریگستان میں کسی گاؤں میں بسے ہوئے ہیں اور جن کا ذکر وہ شرم کے مارے نہیں کرتا ہے۔
- مجھے صرف ایک دفعہ اپنے باپ کے گاؤں جانا یاد ہے۔
- سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اپنے ساتھ کے دوسرے نوجوانوں کی طرح مجھ میں کوئی امنگ باقی نہیں۔

- باپ کی جوانی اور اپنے بڑھاپے پر غور کرتا رہا۔
- انھی دنوں ایک اور چھوٹا سا واقعہ ہوا، جس نے میری خود اعتمادی کی کمر توڑ دی۔
- اس سے پہلے میں عام بچوں کی طرح شکست اور خامیوں کے جذبات سے نا آشنا تھا۔

اب ہم مندرجہ بالا سطور سے مکانی نقطۂ نظر اور راوی کے زمانی انتقالات کی بابت ناول کے مذکورہ ٹکڑوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ مذکورہ ٹکڑوں میں راوی انتقالات کی کیفیت سے گزرتا ہے اور ان میں نفسیاتی وقت کو دکھایا گیا ہے۔ یعنی راوی کا بیانیے میں حال سے ماضی میں چلے جانا اور پھر حال میں واپس آنا اور مستقبل میں رہ کر حال اور ماضی کو بیان کرنا۔ اس طرح وہ زمانی اور مکانی انتقالات سے گزرتا ہے۔

''میں اس وقت سے کما رہا ہوں جب بہت چھوٹا تھا میری عمر بمشکل دس بارہ برس تھی۔''

مندرجہ بالا ٹکڑے کو دیکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ راوی مستقبل میں رہ کر ماضی کی بات بیان کر رہا ہے۔ یعنی اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اب وہ جوان ہے اور اپنے بچپن کی بات کر رہا ہے۔ وہ قاری کو ایک ہی جست میں بیس بائیس سال پیچھے لے جاتا ہے۔ یہ نفسیاتی وقت کی مثال ہے۔ اس کے بعد وہ 'تھا' کا لفظ استعمال کر کے یہ بتاتا ہے کہ یہ اب کی نہیں بہت پہلے کی بات ہے۔ زمان و مکان کا تعین صرف ہم گرامر کے الفاظ سے کر سکتے ہیں۔ یعنی گرامر کی رو سے اس نے کونسا صیغہ استعمال کیا ہے۔ 'تھا' یا 'ہے' یا 'پھر' 'ہوگا' وغیرہ 'شادی کے وقت سنا ہے وہ ڈرائیور تھا' اب ایک بار پھر راوی قاری کی واپس ماضی کی طرف لے جاتا ہے جب اس باپ کی شادی ہوئی تھی۔

''اس لیے ماں باپ دونوں ہمیشہ میری کمائی سے مطمئن اور مجھ سے ناخوش رہے ہیں۔''

یہاں راوی ماضی سے ایک دم حال کی طرف پلٹا کھاتا ہے اور لمحۂ حال کی بات کرتا ہے۔ اسی طرح راوی تمام ناول میں زمانی مکانی چھلانگیں لگاتا رہتا ہے۔ کبھی حال کی طرف آتا ہے تو کبھی ماضی میں پہنچ جاتا ہے اور پھر مستقبل کی وادی میں کھڑا ہو جاتا ہے۔ وہ قاری کو بھی ساتھ ساتھ ان انتقالات سے گزارتا ہے جن سے وہ خود گزرتا ہے۔

واضح رہے کہ کسی بھی ناول میں وقت کی بنیاد سلسلے وار وقت پر نہیں ہوتی بلکہ نفسیاتی وقت پر ہوتی ہے۔ یہ ایک مصنوعی وقت ہے جسے ایک ناول نگار معروضیت کی شکل میں بیان کرتا ہے اور اس طرح ناول کی حقیقی دنیا سے الگ کرتا ہے اور اپنی مرضی سے ناول کی دنیا کو تخلیق کرتا ہے پھر اس کو اپنی خواہش

کے مطابق ترتیب دیتا ہے۔ ناولی وقت کی بنیادی خصوصیات کی شناخت کے لیے پہلا قدم یہ ہے کہ زیرِ تبصرہ ناول کے زمانی نقطۂ نظر کو دریافت کرے جسے مکانی نقطۂ نظر سے خلط ملط ہرگز نہیں کرنا چاہیے۔ زمانی نقطۂ نظر وہ تعلق ہے جو تمام ناولوں میں اس وقت کے جس میں راوی موجود ہوتا ہے اور جو بیان کیا جا رہا ہے اس کے وقت کے درمیان وجود رکھتا ہے۔ مکانی نقطۂ نظر کی طرح ہی ناول نگار کو کسی ایک کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ کہانی زمانی اعتبار سے بھی اس طرح رواں رہتی ہے جس طرح مکانی اعتبار سے۔ کیوں کہ ناول میں جو زمانی نقطۂ نظر بیان کیا ہوتا ہے وہ کبھی پھیلتا اور کبھی سکڑتا رہتا ہے یا بالکل ٹھہر جاتا ہے۔ کہانی فکشنی وقت میں یوں حرکت کرتی ہے وقت کے خاصے بڑے سلسلہ وار قطعوں کو خالی چھوڑ دیتی ہے مثلاً ''العاصفہ'' کی کہانی اس وقت شروع ہوتی ہے جب اس کا واحد متکلم راوی یعنی ناول کا کردار جو اپنا گھر چھوڑ کر کرک میں چلا جاتا ہے اور وہاں وہ مسٹر وارین کی آئل کمپنی میں کام کرتا ہے اس کا خیال ہوتا ہے کہ وارین اس کو مستقل طور پر اپنی کمپنی میں ملازم رکھ لے گا لیکن جب زید کو صورت حال اس کے مخالف نظر آتی ہے تو وہ نوکری چھوڑ دیتا ہے۔ اس کے بعد کہانی ایک بہت بڑا موڑ کاٹتی ہے اور پلٹ کر زید کے بچپن میں چلی جاتی ہے۔ اب جوانی سے بچپن کی طرف جانا اس کے درمیان ایک بہت بڑا وقتی خلا ہے جس کو ذہنی طور پر عبور کر کے راوی بچپن میں جاتا ہے۔ یہاں پر فکشنی کہانی بچپن اور جوانی کے درمیان خاصے بڑے سلسلہ وار قطعوں کو خالی چھوڑ دیتی ہے۔ اور بعد میں لوٹ کر اس وقت گم گشتہ کے تار و پود کو بحال کرتی ہے، اسی آزادی کے ساتھ ماضی سے چھلانگ لگا کر مستقبل اور پھر واپس ماضی میں آ جاتی ہے جو حقیقی زندگی میں گوشت پوست کے انسانوں کو میسر نہیں ہوتی چناں چہ فکشنی وقت راوی ہی کی طرح ایک گھڑی ہوئی شے ہوتا ہے۔

ہم مکانی و زمانی نقطۂ نظر اور راوی کے مکانی انتقالات کی بابت اپنے تجزیے کو مزید آگے بڑھاتے ہیں۔ جیسا کہ بیان ہو چکا ہے کہ راوی زمانی اور مکانی انتقالات کی زقندیں بھرتا رہتا ہے اسی طرح بیانیہ میں بعض مقامات پر راوی گرامر کے لحاظ سے صیغۂ واحد سے صیغۂ جمع کی طرف انتقال کرتا ہے۔ یعنی 'میں' سے 'ہم' میں منتقل ہو جاتا ہے اس کے بعد 'وہ' کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہ انتقال ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کی طرف ہے۔ اس کی چند مثالیں درج ذیل ہیں۔

- ہم نے ایک دوسرے سے کیف حالک اور کیف الحال کہا۔

- ہمارے گھر کے بچے گھر ہی میں تھے۔
- ہم دونوں کے درمیان تھوڑی دیر کے لیے خاموشی آ گئی۔
- منیرا کی شادی ہم کسی مال دار نوجوان سے کیے دیتے ہیں۔
- ہم دونوں نے ٹیکسی کی۔
- ہم میں سے ایک نے کہا، لوگوں کو گناہ سے دور رکھنے کا یہ ملک کا اپنا طریقہ ہے۔
- وہ یہ دیکھ کر کہ سفید رنگت کے دام زیادہ ہیں۔
- وہ کیا فیصلہ کرے گا۔
- وہ جا چکی ہے لیکن جھوٹ بولنے کا کیا فائدہ
- وہ جان جائے کہ میرے دل میں کیا ہے۔

مندرجہ بالا سطور میں راوی واحد متکلم سے صیغۂ جمع میں انتقال کرتا ہے۔ جو بات ہمیں یقینی طور پر معلوم ہے وہ یہ ہے کہ یہ ایک راوی 'کردار' جس ہے جس کا مکان وہی ہے جو بیانیے کا ہے اور جو کچھ بیان کر رہا ہے اس کا شاہد ہے کیوں کہ وہ متکلم کی ضمیر جمع کے صیغے میں استعمال کر رہا ہے۔ چوں کہ راوی ایک 'ہم' ہے، اس امکان کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ایک اجتماعی کردار ہے مندرجہ بالا سطور جن میں 'ہم' کا صیغہ استعمال ہوا ہے یہ ایک واحد کردار بھی ہو سکتا ہے جو 'ہم' کے قالب میں بول رہا ہے۔ بہر حال یہ نقطۂ نظر کہیں کہیں نظر آتا ہے، جس کے دوران ہم اس واحد متکلم آواز کو دو تین مرتبہ ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے سنتے ہیں اور خود کو بیّن طور پر اس واقع کے شاہد کے رُوپ میں پیش کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ لیکن ایک لمحے میں جس کا تعیّن دشوار ہے۔ اس کے بعد ناول نگار ایک اور تکنیکی کارنامہ سر انجام دیتا ہے پھر یہ آواز راوی کی آواز نہیں رہتی بلکہ ایک ہمہ دان راوی کی آواز میں بدل جاتی ہے جو کہانی سے دور کھڑا ہے اور کسی دوسرے ہی مقام پر فائز ہے۔ جواب 'ہم' کا استعمال نہیں کرتا بلکہ واحد غائب کی ضمیر 'وہ' کو بروئے کار لاتا ہے۔ شروع میں یہ آواز ایک کردار کی ہے پھر یہ ہمہ دان اور غیر مرئی خدا کی آواز میں تبدیل ہو جاتی ہے جو سب جانتا ہے، سب کچھ دیکھ رہا ہے اور خود کو عیاں کیے یا اپنا تعارف کرائے بغیر سب کچھ بیان کر رہا ہے۔ ''العاصفہ'' میں انتقالات کا یہ پہلو بھی نظر آتا ہے لیکن بہت کم جگہوں پر ایسا ہوا ہے۔

ناولی فکشن میں انسانی فکر کو مہمیز کرنے کا سامان بہر حال موجود ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس کو نظر

اندازنہیں کیا جا سکتا یہ الگ بات ہے کہ کہانی کاران پوشیدہ حقیقتوں کو بیان کرنے کے لیے کونسا موقف اختیار کرتا ہے۔یعنی ناول کے بیانیہ میں کس بات کی وضاحت کی گئی ہے اور کس بات کو مخفی رکھا گیا ہے یا کن کو ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے۔'العاصفہ' میں بھی بہت سے مقامات ایسے ہیں جہاں کچھ باتوں کو ان کہا چھوڑ دیا گیا یا دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کو شعوری طور پر مخفی رکھنے کی کوشش کی گئی ہے کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

> ''انھیں ایک دن میں نے سرگوشی میں کہتے سنا تھا اندر کے زخم شاید کسی سخت گول لمبی چیز سے پہنچائے ہوئے تھے۔میں جانتی ہوں جو وہ کہہ رہی تھی سچ تھا۔اس کے جس میں وہ ہے، جسے وہ پیتا ہے اور جب پیے ہو تو دنیا ومافیہا سے بےخبر ہوتا ہے۔اسپتال لائے جانے پر اس نے اس زیادتی کا اقرار دکتر سے کیا تھا۔''(۸)

مندرجہ بالا اقتباس میں بھی راوی نے معلوماتی حصے کو غائب کر دیا ہے اس کے باوجود غیر موجودہ تفاصیل قاری کے تخیل میں ایک بڑی بلیغ اور اڑیل موجودگی عطا کرتا ہے اور یہ ترکیب استعمال کرتا ہے کہ قاری خود ہی خالی جگہوں کو اپنے مفروضات اور قیاسیات سے پر کر لیتا ہے۔جدید تنقید میں اس تکنیک کو 'پوشیدہ حقیقت کا نام دیا جاتا ہے۔مذکورہ اقتباس سے ہمارے سامنے ایک ایسی حقیقت سامنے آتی ہے۔جو عصمت دری کی بھیانک صورت حال کو بیان کرتی ہے۔یعنی یہ زنا بالجبر کی مثال ہے جو قاری کے دماغ کے دریچے پر دستک دیتی ہے اور سوچ کے نئے نئے در وا کرتی ہے۔اس سے ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ یہ انسانی قوانین کی خلاف ورزی سے سامنے آنے والی پوشیدہ حقیقت ہے۔اسی طرح کی ایک مثال ہمیں فوکنز کے پُراسرار ناول اور تشدد پسند ناول ''سینکچواری'' میں بھی ملتی ہے۔جس میں ایک کردار پوپ آئی کے ہاتھوں جو ایک نامرد، ناآسودہ اور متشدد گینگسٹر ہے، نوجوان اور بےوقوف ٹیمپل ڈریک کی ایک بھٹے کے ذریعے عصمت دری کرتا ہے۔ناول کا مذکورہ حصہ بھی قاری کے سامنے ایک ہولناکی کو مرتب کرتا ہے۔'العاصفہ' کے مذکورہ اقتباس میں بھی ایک ایسی حقیقت کی طرف اشارہ ملتا ہے جو انسانی فعل کی بھیانک مثال ہے۔قاری ان معلومات کے ذریعے جو پوشیدہ ترتیبی ردوبدل سے فراہم ہوئی ہے یہ جاننے لگتا ہے کہ کیا واقعہ پیش آیا ہے اور واقعات کو صحیح زمانی ترتیب سے جوڑنے لگتا ہے تو اس پر حقیقت آہستہ آہستہ کھلتی چلی جاتی ہے۔مذکورہ مثال کے علاوہ بھی ''العاصفہ'' میں بہت سی ایسی جگہیں ہیں جہاں اس قسم

کی مثالیں مل جائیں گی جن میں راوی نے پوشیدہ حقیقتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

اُسلوب ناولی ہیئت کا لازمی عنصر ہوتا ہے۔کہانی کی کامیابی کا راز اُسلوب کے اندرونی ربط پر ہوتا ہے۔بے شک ایک ناول کی زبان کو بیان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔الفاظ اپنے موضوع کی تشکیل خود کرتے ہیں۔بیانیہ میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ خالق نے اپنی تخلیق میں کس قسم کے اسلوب کو اپنایا ہے آیا اس نگارش کے ذریعے فکشن زندہ رہتا ہے یا نہیں۔اس نقطے کو مدنظر رکھتے ہوئے جب ہم 'زیرِ تبصرہ ناول کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں ہمیں اسلوب کے بےشمار تجربات نظر آتے ہیں بلکہ ''العاصفہ'' کا اُسلوب تین زبانوں کا ملغوبہ ہے۔لیکن ایک بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ اسلوب کی صحت سے فکشن کی کامیابی یا ناکامی کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا بلکہ بیان کردہ اسلوب کے اندرونی ارتباط سے اندازہ ہوتا ہے کہ کوئی ناول کتنا اچھا اور کس معیار پر ہے۔ادیب کا اسلوب ناخوشگوار ہو سکتا ہے تاہم اپنے ارتباط کے بل بوتے پر کارگر ثابت ہوتا ہے۔مثلاً 'العاصفہ' میں کچھ ایسے الفاظ اور جملے ہیں جن کا بظاہر کوئی مقصد نظر نہیں آتا اور نہ ان کا کوئی قاری کے ذہن میں معنی آتا ہے مثلاً:

> ''امس الضحی بین النہود''
>
> ''واشوف قض النہد''(۹)
>
> ''ہو، ہوہو—ہو، ہوہو''

وغیرہ اور اس کے علاوہ بھی بعض مقامات پر بےربط اور بےجوڑ جملے نظر آئیں گے جن کو پڑھ کر قاری کوئی معانی فوری طور پر نہیں نکال سکتا لیکن اگر غور کیا جائے تو ان کے اندر بھی ایک ارتباط ہے جو معانی دیتا ہے اس لیے ہم مذکورہ الفاظ کو بےمعانی نہیں کہہ سکتے۔اسی طرح ناول میں بعض ایسے مقامات ہیں جہاں اسلوب بوجھل ہونے لگتا ہے۔اس کے علاوہ حسن منظر نے زیرِ تبصرہ ناول میں حقیقت کو دکھانے کے لیے زید کی زبانی کہانی بیان کی ہے چوں کہ زید عرب کا رہنے والا ہے اس لیے اس کی زبان سے بعض ایسے الفاظ کہلوائے ہیں جو وہ عربی ہونے کے ناطے نہیں بول سکتا مثلاً وہ 'پ' نہیں بول سکتا جس کا ذکر حسن منظر نے ناول کے شروع میں کیا ہے لیکن اس کے باوجود زید ناول میں بعض جگہوں پر 'پ' کو ادا کرتا رہا ہے مثلاً کسی جگہ 'کمبنی' اور کسی جگہ 'کمپنی'(۱۰) لکھا گیا ہے اسی طرح کسی جگہ یوروپ اور کسی جگہ 'یورپ'(۱۱) تحریر کیا ہے۔زید 'ژ' کی بھی ادائیگی نہیں کر سکتا لیکن اس کے باوجود

ناول میں ایسی صورت حال پیش آئی ہے جہاں 'ڑ' کا استعمال ہوا۔ مثلاً

''کچھ دیر بعد جب میرا باپ بھیڑ کو چیر کر نمودار ہوا۔'' (۱۲)

''میں نے چڑ کر کہا'' (۱۳)

''ٹیپ رکوڈر نہیں ہے۔'' (۱۴)

''بغیر ر کے سگرٹ پیا کرتے ہیں۔'' (۱۵)

''اُلٹا اس نے مجھ سے پوچھا۔'' (۱۶)

''پیٹرول کمپنیوں نے مل کر ہمارے تیل کے لیے کھدائی کی۔'' (۱۷)

مذکورہ سطور کے علاوہ تقریباً سارے ناول میں اس طرح کی "mixing" نظر آتی ہے جو بعض دفعہ ناگواری کا تاثر ابھارتی ہے لیکن اس کے باوجود ہم اس کو کامیاب ناول قرار دے سکتے ہیں کیوں کہ، الفاظ کردار اور اشیا باہم ایک ناقابل تحلیل وحدت بن جاتے ہیں۔ اجزا کا علیحدہ علیحدہ تصور کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ناول کا اسلوب جو ہمیں یہ احساس دلاتا ہے کہ ہم کوئی بیگانہ چیز پڑھ رہے ہیں اور ہمیں کہانی کا اس کے کرداروں کی معیت میں تجربہ کرنے کے ساتھ اس میں شرکت کرنے سے باز رکھتا ہے۔ یہ ناکامی اس وقت محسوس ہوتی ہے جب قاری کو ایک خلیج کا احساس ہوتا ہے۔ مصنف اپنی کہانی لکھتے وقت عبور کرنے میں ناکام رہتا ہے، وہ خلیج جو بیان کی جانے والی کہانی اور اس کے بیان میں مستعمل زبان کے درمیان واقع ہوتی ہے۔

مجموعی طور پر اگر دیکھا جائے تو زیر بحث ناول کی آئیڈیالوجی تھیم کہانی اور بیانیہ کے پس پردہ عرب کی تہذیب کو پیش کیا گیا ہے۔ جیسا کہ بیان ہو چکا ہے کہ آئیڈیالوجی کسی عقیدے کسی نظریے کو فطری اور تاریخی بنا کر پیش کرتی ہے۔ حالا کہ وہ فطری اور تاریخی ہوتا نہیں ہے یہ ہی صورت حال 'العاصفہ' میں دکھائی گئی ہے۔ فطری اور تاریخی نا ہونے کے باوجود قاری تصور کر لیتا ہے کہ یہ فطری ہے۔ یہ سارا کمال بیانیہ کا ہے کہ قاری اس کو حقیقت ماننے پر تیار ہو جاتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں جن بیانیہ ٹکڑوں کا تجزیہ اور تعبیر کی گئی ہے اور ان کی ساخت تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے یہ ہر چند ناول کی اہمیت پر روشنی نہیں ڈالی گئی جس تعبیر کو اختیار کیا گیا ہے وہ اس متن کی اہمیت کو تسلیم کرنے ہی کی ایک صورت ہے۔ وہ متن زیادہ اہم اور بڑا ہے جو معمولی صورت حال سے غیر معمولی انسانی سوالات تک پہنچتا ہے۔ اس بحث

سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ تنقید چاہے کتنی ہی سائنسی کیوں نہ ہو جائے وہ پوری طرح اقدار سے الگ نہیں ہو سکتی اور نہ دست بردار۔

دھنی بخش کے بیٹے

''گیہوں کی فصل کی کٹائی کا زمانہ آ گیا تھا جب کراچی سے ایک سہ پہر احمد بخش اپنے گاؤں اپنے بڑے بھائی کی ٹینک جیسی جاپانی کار میں جا رہا تھا۔ وہ امریکہ میں سترہ اٹھارہ سال سے رہ رہا تھا اس طویل مدت میں وہ اپنے یہاں کی فصلیں اور ان کے کٹنے کا زمانہ بھی بھول چکا تھا۔ یہ ہی نہیں پوربی امریکہ میں کونسی فصل کب بیجی جاتی تھی، کب تیار ہوتی ہے، کب کٹتی ہے اس سے بھی اس نے اپنا واسطہ نہیں رکھا تھا۔ جیسے کھیتی باڑی کی دنیا سے بیزار ہو کر بھاگا ہو۔ وہ اس کی بیوی کے کہنے کے مطابق اسکولر تھا۔ گھر، بیوی، ایک بیٹا اور ایک بیٹی، پندرہ بیس یا اس سے زیادہ کتابوں سے بھری الماریاں، کمپیوٹر اور ان کے لاشے اتنے سالوں میں بس اس کا اتنا ہی گھرانا بن پایا تھا۔ بیوی سوئیڈ تھی اور ادیبہ۔ اس سفر میں وہ بیوی کو ساتھ نہیں لایا تھا۔ ایک طرح سے یہ اس کا چھان بین کا سفر تھا۔ اگر ملک یعنی علاقہ اتنے سالوں میں سدھر گیا ہے۔ گاؤں کی گلیوں کے بیچ میں اب کھلی نالیاں نہیں بہتی ہیں، شہروں کے نالے نالیوں کا گاڑھا سیاہ پانی ابل کر سڑکوں پر اپنا بہنا بھول چکا ہے اور خاموشی سے اپنی راہ چلتا ہے... تو اس کا ارادہ اگلے سال یہاں اپنی بیوی بچوں کے ساتھ آنے کا تھا۔'' (۱۸)

مذکورہ اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے 'دھنی بخش کے بیٹے' میں حسن منظر نے کہانی بیان کرنے کے لیے ہمہ دان راوی کا انتخاب کیا ہے جو بیانیے کی دنیا سے الگ تھلگ ہے۔ ایک ہمہ دان راوی ہمیشہ بیانیے کے مقابلے میں ایک مختلف اور وسیع تر مکان پر فائز ہوتا ہے کیوں کہ یہاں سے وہ اس مکان کا جس میں بیانیہ رونما ہوتا ہے، مشاہدہ کر سکتا ہے اور اس کو بیان کر سکتا ہے۔ زیر بحث ناول میں کہانی کار نے کہانی بیان کرنے کے لیے واحد غائب کی ضمیر استعمال کی ہے یعنی کہانی بیان کرنے کے لیے 'وہ' کو بروئے کار لاتا ہے۔ ہمہ دان راوی ایسی طاقت ہوتا ہے جس کے پاس ہر چیز کو جانچنے اور دیکھنے کی طاقت ہوتی ہے۔ وہ سب کچھ جانتا ہے، سب کچھ دیکھ رہا ہے اور خود کو عیاں کیے بغیر وہ اپنا نقطۂ نظر جو وہ ناول کے ذریعے بیان کرنا چاہتا ہے کرتا ہے اور قاری کو بھی اس تجربے میں شامل کرتا ہے۔ راوی کہانی

بیان کرنے کے لیے مختلف طریقۂ اظہار اپناتا ہے۔ کبھی تو وہ ضمیر غائب کی صورت میں واعظ شروع کر دیتا ہے، کبھی اپنی بات کو مستند بنانے کے لیے کردار تخلیق کرتا ہے اور پھر اپنی زبان ان کے منہ میں ڈال دیتا ہے۔ یعنی کہانی کے کردار ایک کٹ پتلی کی طرح ہوتے ہیں جن کی ڈور راوی کے ہاتھ میں ہوتی ہے اور وہ پھر جس کو چاہتا ہے منظر عام پر لاتا ہے اور اپنا نقطۂ نظر واضح کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ سب کچھ کرنے کے لیے راوی کئی تجربات سے گزرتا ہے اور بہت سے طریقہ کار اپناتا ہے۔ کبھی تو کرداروں کے ذریعے قاری سے ہم کلام ہوتا ہے اور کبھی خود واضح طور پر سامنے آ جاتا جس کو ہم راوی کی مداخلت کا نام دیتے ہیں۔ زیر بحث ناول 'دھنی بخش کے بیٹے' میں جو راوی واحد غائب کی صورت میں ہم سے ہم کلام ہے بعض موقعوں پر اپنا نقطۂ نظر بیان کرنے کے لیے چھلانگ لگا کر ناول کے میدان میں کود پڑتا ہے۔

''روانگی سے ایک دن قبل عبدالرحمٰن یعنی مسجد کے امام صاحب اس سے ملنے آئے (ان کے لیے امام صاحب کا خطاب میں کہانی سنانے والا استعمال کر رہا ہوں ورنہ ہر بڑا چھوٹا اسی بات کو اس طرح کہتا، مسجد کا امام اس سے ملنے آیا تھا۔ خیر اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ عزت نہ ملک میں سکول ماسٹروں کی ہے، نماز پڑھانے والوں، نہ دینی تعلیم دینے والوں کی)۔'' (۱۹)

مذکورہ اقتباس میں راوی اپنا موقف بیان کرنے کے لیے صورتِ حال میں خود کود پڑتا ہے۔ راوی چوں کہ ایک فکشنی وجود ہوتا ہے۔ ان تمام دوسرے کرداروں کی طرح جن کی وہ کہانیاں بیان کرتا ہے اس لیے اس کا وجود غیر مرئی ہوتا ہے لیکن بعض موقعوں پر یہ غیر مرئی وجود خود کو ظاہر کرتا ہے اور کہانی میں بار بار مداخلت کرتا ہے۔ بعض جگہوں پر تو یہ مداخلت ناگوار گزرتی ہے اور بعض جگہوں پر قابل برداشت ہوتی ہے ''دھنی بخش کے بیٹے'' میں ہمیں یہ مداخلت نظر آتی ہے جس کی ایک مثال بیان کی جا چکی ہے۔ ''دھنی بخش کے بیٹے'' میں بہت کم جگہوں پر راویانہ مداخلت نظر آتی ہے۔ بعض دفعہ تو یہ مداخلت واضح طور پر نظر آتی ہے جس میں راوی باقاعدہ طور پر اس طرح کی گرامر استعمال کرتا ہے کہ قاری کو فوراً اندازہ ہوتا ہے کہ اب راوی ناول میں خود کود پڑا ہے مثلاً راوی اس طرح کے جملے استعمال کرے گا ''میرا خیال ہے'' ''اس چیز کو میرے اندازے کے مطابق اس طرح ہونا چاہیے'' یا ''میں اس کو یہ کہنا پسند کروں گا'' وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح کی صورت حال زیرِ تبصرہ ناول میں بہت کم پیدا ہوئی ہے۔

بعض اوقات راوی اپنا نقطۂ نظر بیان کرنے کے لیے فلسفے بکھیرتا ہے یہ بھی راویانہ مداخلت کی ایک صورت ہے اس طرح کہانی کار نہ صرف اپنا نقطۂ نظر بیان کرتا ہے بلکہ مختلف طریقوں سے قاری کو متفق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ بعض اوقات یہ صورتِ حال بلاواسطہ اور بالواسطہ دونوں طریقوں سے سامنے آتی ہے۔ مثال کے طور پر چند ٹکڑے درج ذیل ہیں۔

''بڑے لوگوں کی بدکاری جہاں ابھرتی ہے وہ ان کے بیڈ روم ہوتے ہیں گاؤں والوں کے کھیت ان کے بیڈ روم ہوتے ہیں۔ راز دونوں ہی اگل دیتے ہیں۔'' (۲۰)

''یہ نہیں سمجھتے موت کسی شکل میں آئے موت ہوتی ہے اور لوگ جب تک اس کے پنجے میں نہ جائیں اپنے آس پاس موت کو نہیں دیکھتے ہیں۔ پھر موت کو پاس دیکھ کر روتے ہیں، اللہ کو یاد کرتے ہیں۔'' (۲۱)

''اس ملک میں آدمی کبھی ریٹائر نہیں ہوتا ہے۔ نہ سیاست سے نہ نوکری سے۔ ریٹائر ہو جائے تو گھر کی دال روٹی کیسے چلے اور اگر نوکری سے اسے اتنا فیض بھی نہیں پہنچا ہے کہ اپنا مکان بنوا سکتا تو مکان کا کرایہ کہاں سے دے... ہماری زبانوں میں سے تو کسی ایک میں بھی ریٹائر یا ریٹائرمنٹ کا متبادل لفظ نہیں ہے۔ یہ کونسیپٹ (Concept) مغربی دنیا کا ہے۔ ہمارے ہاں تو آدمی مرتے دم تک کام کرتا ہے۔ اگر مجھ سے کہا جائے کہ ریٹائر کو ایک جملے میں استعمال کرو تو میں کہوں گا:

Emperor Jahangir had retired for the night when the going bell rage." (۲۲)

''میں صرف زمین کے ایک چھوٹے ٹکڑے کی زندگی کو بدلنا چاہتا ہوں اور اس کے لیے مجھے وہاں لوگوں میں رہنا پڑے گا۔ ان میں رہتے ہوئے خود کو بدلوں گا جس طرح میں چاہتا ہوں وہ بدل جائیں۔'' (۲۳)

مذکورہ ٹکڑوں سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ راوی اپنا جو موقف اور فلسفۂ حیات یا جو نقطۂ نظر جو معاشرے کے بارے میں رکھتا ہے اس کو قاری پر ظاہر کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ انقلابی طریقہ کار بھی استعمال کرتا ہے، نصیحت و پند بھی کرتا ہے اور جارحانہ طریقے سے بھی عیاں ہوتا ہے۔ راوی کہانی بیان

کرنے کے لیے یہ موقف اختیار کرتا ہے کہ جو وہ آئیڈیالوجی رکھتا ہے اس کو بیان کرنے کے لیے کردار تشکیل کرتا ہے وہ بھی اپنی مرضی کے، پھر ان کے ذریعے خود کو عیاں کرتا ہے لیکن بعض اوقات کرداروں سے ہٹ کر خود اپنی ذات کو ناول میں ظاہر کرتا ہے تا کہ اپنی آئیڈیالوجی کو مزید تقویت دی جا سکے۔ جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے کہ بسا اوقات راوی کی مداخلت اس لیے ہوتی ہے کہ وہ کرداروں کے ذریعے اپنا نقطۂ نظر بیان کرنے میں ناکام رہتا ہے اور پھر خود کہانی کے میدان میں اتر آتا ہے۔ اس طرح تشریحی رائے زنی، ترجمانی اور فیصلہ دہی راوی کی کہانی میں مداخلت کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ راوی کی مداخلت خود کفالتی کے التباس کو مسمار کر دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ کہانی کا انحصار اپنے سے باہر کسی اور چیز یا فرد پر ہے۔

راویانہ انتقالات کا سلسلہ تقریباً تمام ناولوں میں نظر آتا ہے چاہے وہ جدید عہد کے ہوں یا کلاسیک عہد کے۔ ''دھنی بخش کے بیٹے'' میں بھی ہمیں یہ صورت حال نظر آتی ہے۔ راوی کی تبدیلی کے بہت سے پہلو ہیں جو مختلف طریقوں سے ناول میں بیان ہوتے ہیں۔ یہ انتقالات صرف عمومی طریقے اور بیانیہ وقت کے طویل دورانیوں میں ہی نہیں رونما ہوتے بلکہ مختصر بھی ہو سکتے ہیں اور انتہائی طویل بھی ہو سکتے ہیں جن میں راوی ایک لطیف اور بے نمود مکانی انتقال سے دو چار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب ہم کرداروں کے درمیان مکالمہ دیکھتے ہیں جو رسمی انتساب سے تہی ہوتا ہے تو وہاں ایک مکانی انتقال ہوتا ہے اور متکلم کی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ مثلاً زیرِ تبصرہ ناول میں جب کرداروں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے تو وہاں راویانہ انتقال ہوتا ہے۔ ہمہ دان راوی کرداروں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ مکالمے طویل بھی ہو سکتے ہیں اور انتہائی مختصر بھی۔ مثلاً اولا اور احمد بخش کے درمیان مکالمہ ملاحظہ ہو۔

''ہماری روح کو یہاں سکون نہیں ہے

اور اگر میں یہ کہوں کہ ہماری زندگی کو بھی نہیں ہے

تو وہ غلط ہوگا

اپنی بات کی دلیل دو

یہ جو تم سدا سوئیڈش ناول پڑھتی رہتی ہو یہ کوئی چھوٹی دلیل ہے

میں تو فرنچ اور جرمن ناول بھی پڑھتی ہوں؟'' (۲۴)

اس مختصر دورانیے میں جس میں اولا اور احمد بخش آپس میں بحث کر رہے ہیں تو ایک انتقال واقع ہوتا ہے۔ راوی اب ہمہ دان راوی نہیں رہتا بلکہ راوی کردار میں تبدیل ہو جاتا ہے جو بیانیے سے وابسطہ ہے۔ اولا اور احمد بخش اور راوی کردار کے نقطۂ نظر کے اندر بھی دونوں کرداروں کے درمیان ایک انتقال ہوتا ہے یعنی اولا سے احمد بخش کی طرف۔ اس کے بعد کہانی فوراً ہمہ دان راوی کی طرف لوٹ آتی ہے اسی پہلو کی ایک مثال اور درج ذیل ہے۔

''لے گئے''

''کسے؟''

''کتوں کو''

''کون؟''

''منسی پالٹی (میونسپلٹی) والے اپنی گاڑی میں۔'' (۲۵)

اگر یہ مختصر مکالمہ رسمی انتساب سے مزین ہوتا تو یہ انتقالات واقع نہ ہوتے مثلاً اگر یہ مکالمہ اس طرح ہوتا:

''اولا نے کہا: ہماری رُوح کو یہاں سکون نہیں ہے۔''

''احمد بخش نے کہا: اور اگر میں یہ کہوں ہماری زندگی کو بھی نہیں ہے تو وہ غلط ہوگا؟''

''اولا نے کہا: اپنی بات کی دلیل دو''

''احمد بخش نے کہا: تم سدا سوئیڈش ناول پڑھتی رہتی ہو یہ کوئی چھوٹی دلیل ہے۔؟''

تو تب کہانی مسلسل ہمہ دان راوی کے نقطۂ نظر سے ہی بیان کی جا رہی ہوتی۔ یاد رہے راوی کا کردار کی طرف انتقال صرف اس صورت میں ہوتا ہے جب درمیان میں کوئی واسطہ موجود نہ ہو یعنی مکالمے جو کرداروں کے ذریعے پیش کیے جا رہے ہیں وہ براہ راست ہوں تو انتقال کی صورت پیدا ہوتی ہے اگر مکالمے براہ راست نہ ہوں تو کہانی مسلسل ہمہ دان رواری کے ہاتھ میں رہتی ہے اور وہ اس کو اپنی مرضی سے موڑ دیتا ہے۔ مذکورہ بیان کو مدِ نظر رکھتے ہوئے جب ہم حسن منظر کے ناول دھنی بخش کے بیٹے کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں انتقال بہت کم جگہوں پر نمودار ہوا ہے باقی سارا ناول ہمہ دان راوی کے نقطہ نظر سے آگے بڑھتا ہے۔ اس کی چند مثالیں درج ذیل ہیں۔

''احمد بخش نے لڑکے کو گردن سے پکڑ کر کہا: ''کون ہے یہ''؟

''لڑکے نے پوچھا۔''

''یہ اور تو؟''

''یہ پری ہے اور میں...لڑکے نے خوف سے کانپتے ہوئے کہا'' غلام'' (۲۶)

''ماں نے پھر کہا: خیر تو ہے آج کنگھی کر کے جا رہے ہو؟ کس سے ملنا ہے؟''

''احمد بخش نے کہا موت کے فرشتے سے''

'خدا نہ کرے' ستارہ نے سہم کر کہا''

''حرمت نے کہا' اس کے سامنے لوگ بے کنگھی کیے جاتے ہیں۔'' (۲۷)

مذکورہ مکالمات میں راویانہ انتقال واقع نہیں ہوا ان میں ہمہ دان راوی مسلسل ساتھ چلتا ہے اور کرداروں کے مکالماتی انداز میں دخیل ہوتا ہے۔ 'دھنی بخش کے بیٹے' میں یہ دونوں تکنیک استعمال ہوئی ہے یعنی جہاں کہیں کردار سامنے آتے ہیں وہاں بعض جگہوں پر راوی کا انتقال کرداروں میں نظر آتا ہے اور بعض جگہ کردار براہ راست مکالمہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں یعنی راوی انتقالاتی طریقہ کار اپناتا ہے۔ لیکن زیادہ تر ناول راوی کے گرد گھومتا ہے۔

تمام ناولوں میں وقت ایک بنی تخلیق ہوتا ہے کیوں کہ کہانی جس طرح فکشن میں ظاہر ہوتی ہے اس طرح حقیقی زندگی میں کبھی نہیں ہو سکتی وہ کہانی جو ناول بیان کرتا ہے اس کا دار و مدار زمانی نقطۂ نظر پر ہوتا ہے۔ ''دھنی بخش کے بیٹے'' تقریباً چالیس سالوں پر محیط ہے۔ یہ ناول اس وقت کے گرد گھومتا ہے لیکن یہ وقت کرونولوجیکل نہیں ہے۔ ناول میں وقت کو اپنی ترتیب سے بیان کرنا ممکن بھی نہیں۔ فکشن میں ہمیشہ وقت نفسیاتی ہوتا ہے اور وہ بھی بے ترتیب۔ زیر تبصرہ ناول میں راوی نے خود کو حال میں رکھا ہے اور مستقبل اور ماضی کے واقعات بیان کرتا ہے جو وقوع پذیر ہو چکے ہیں۔ مثلاً احمد بخش جو اس ناول کا بنیادی کردار ہے اور سارا بیانیہ اس کے گرد گھومتا ہے امریکہ سے اٹھارہ سال بعد واپس اپنے گاؤں آتا ہے یہاں سے کہانی شروع ہوتی ہے اس کے بعد راوی ماضی میں پہنچ جاتا ہے اور واقعات بیان کرتا چلا جاتا ہے جو ظاہر ہے ترتیب وار نہیں ہیں۔ یہ واقعات کبھی ماضی قریب میں وقوع پذیر ہوئے اور کبھی ماضی بعید اور کبھی حال سے ہوتے ہوئے مستقبل میں چلے جاتے ہیں۔ مثلاً ماضی قریب کی مثال درج ذیل ہے۔

- وہ اپنے ملک کا چکر لگانے کو کب سے ٹال رہا تھا۔
- گھر میں اس وقت اتنا شور ہنگامہ تھا کہ احمد بخش کو پتا نہیں چل رہا تھا کہ وہ اتنے سالوں بعد اپنے ملک کو اپنے گھر بار کو دیکھنے آیا تھا۔
- دور کی فصل بھی اس ٹھنڈی روشنی میں جگمگا رہی تھی۔
- اس کے نزدیک تمام مبارک باد کے کارڈ اور خط جیسے رسماً لکھے گئے تھے۔
- اس کے باپ کی اپنی کار تھی۔

مذکورہ ٹکڑوں سے راوی ماضی قریب کی بات کر رہا ہے۔ یعنی راوی حال سے ماضی قریب میں زقند لگاتا ہے۔ راوی کس وقت میں رہ کر اپنا نقطہ نظر بیان کر رہا ہے اس کا تعین ہم گرامر سے لگاتے ہیں یعنی 'تھی'، 'ہے' اور 'ہوگا' وغیرہ کے الفاظ سے وقت کا تعین ہوتا ہے کہ بات کس زمانے کی ہو رہی ہے۔ ''اس کے باپ کی اپنی کار تھی'' اس جملے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے باپ کے پاس کار تھی لیکن اب نہیں ہے۔ یعنی ماضی میں کبھی ہوگی لیکن حال میں نہیں ہے۔ اب حال اور ماضی کے درمیان جو وقتی خلا ہے اس کے دوران کیا واقعہ ہوا۔ اس کے باپ کے پاس جو کار تھی وہ کہاں گئی۔ دوبارہ کیوں نہیں لی، اس کے علاوہ کون کون سے واقعات ہوئے اس کا ذکر ناول میں نہیں ہے۔ اس بات کا نہ تو راوی نے ذکر کیا ہے اور نہ قاری اندازہ لگا سکتا ہے۔ بعض جگہوں پر فکشن میں وقت بڑی تیزی سے گزرتا ہوا نظر آتا اور بعض اوقات اکھڑا اکھڑا آہستہ رو اور رکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس بات کی وضاحت زیر تبصرہ ناول کی مثال سے کر سکتے ہیں۔ جب احمد بخش اٹھارہ سال بعد امریکہ سے واپس آتا ہے۔ یہاں سے ناول کی شروعات ہوتی ہے۔ ائیرپورٹ سے احمد بخش کا بھائی علی بخش اس کو اپنی کار میں گھر واپس لے کر آ رہا ہوتا ہے۔ علی بخش اپنے بھائی سے امریکہ کی زندگی کے بارے میں پوچھ رہا ہوتا ہے لیکن احمد بخش کے دماغ میں کچھ اور چل رہا ہوتا۔ وہ اپنے گاؤں اور کھیتوں کو دیکھ کر اپنے بچپن میں پہنچ جاتا ہے۔

''احمد بخش اپنے ذہن میں کھیتوں اور پودوں سے باتیں کر رہا تھا۔'' (۲۸)

پھر احمد بخش کے ذہن میں آیا کہ وہ امریکہ میں رہ کر بھی کبھی کبھی وہ خود کو ان کھیتوں کے بیچ کھڑا دیکھتا تھا اور دیکھتا تھا کہ کھلیان کے وقت بھی ان کی پولیاں اٹھا اٹھا اس ڈھیر پر ڈالتا جا رہا ہوں، جس پر اور بچے بھی اپنے پولے لا لا کر ڈال رہے تھے۔ پھر اچانک احمد بخش اپنے بھائی کی کسی بات پر چونکتا ہے

اور واپس حال میں آ جاتا ہے۔ یہ صورت حال ناول میں بہت سی جگہوں پر نظر آتی ہے۔ احمد بخش خود کو بچپن میں لا کھڑا کرتا ہے جب کہ وہ حال میں جوان ہے اس کے باوجود وہ خود کو ایک بچہ محسوس کرتا ہے اور کھیتوں میں کام کرتا ہوا خود کو پاتا ہے۔ اس صورت حال کو ہم نفسیاتی وقت سے تعبیر کریں گے کیوں کہ حقیقت میں کبھی ایسا نہیں ہو سکتا۔ حقیقت کی زندگی میں وقت اپنی رفتار سے چلتا ہے۔ جو مذکورہ صورت اوپر بیان کی گئی ہے یہ صورت فکشن کو حقیقی زندگی سے الگ کرتی ہے اور بتاتی ہے کہ فکشنی دنیا کوئی اور ہی شے ہے۔ جس کو چلانے والا کوئی قادر مطلق ہے یعنی ایسی طاقت ہے۔ جس کی گرفت میں یہ ساری صورت حال ہے اور وہ اپنی مرضی سے اس کو قاری پر عیاں کرتا ہے۔ اوپر جو صورت حال بیان ہوئی ہے یعنی احمد بخش کا حال سے ماضی کی طرف جانا اور خود کو کھیتوں میں پانا۔ یہ سب کچھ ایک مختصر کوندے میں واقع ہوتا ہے۔ جس کو بیانیہ نے طول دے دیا ہے جو اپنا الگ وقت تخلیق کرتا ہے جو لفظوں کا بنا ہوا ہے اور حقیقی وقت سے مختلف ہے۔

بسا اوقات ناول میں ایسی صورت حال بھی نظر آتی ہے۔ جس میں وہ وقت۔ جس وقت میں راوی موجود ہے اور جو بیان کیا جا رہا ہے دونوں متوارد ہوں اور ایک ہی ہوں۔ اس صورت میں راوی حال کے صیغے میں کہانی بیان کرتا ہے۔ مثلاً

- دونوں عورتیں کرسیوں پر بیٹھ گئیں اور خاموش رہیں۔
- علی بخش خاموشی سے ناشتہ کرنے لگا۔
- یہ تصویریں آپ کے بھائی کی ہیں۔
- الٹے ہاتھ پر علی بخش کا کمرہ ہے۔
- میرا کمرہ اس طرف ہے۔
- یہ ملاقات کے لیے آنے والوں کا کمرہ ہے۔

مذکورہ ٹکڑوں میں راوی کا وقت اور وہ وقت جس میں کہانی بیان کی جا رہی ہے، دونوں ایک ہی زمانی رقبے میں واقع ہوئے ہیں۔ کہانی راوی کے دوران روایت وقوع پذیر ہو رہی ہے۔ یہ صورت حال سابقہ صورتِ حال سے بالکل مختلف ہے۔ سابقہ صورت حال میں ماضی کا صیغہ استعمال ہوا ہے۔ پہلا صیغہ گزرے ہوئے وقت میں واقع تھا جب کہ دوسرا صیغہ حال میں ہے۔ وہ صورت حال جو ماضی میں

پیش آئی جیسا کہ راوی نے بیان کیا ہے اس کے مقابلے میں وہ بات جو حال میں بیان کی جا رہی ہے، کے مقابلے میں نقطہ نظر تنگ اور علم مقابلتاً محدود ہے۔ یہ صرف جو ہو رہا ہے اور جیسے ہو رہا ہے کا ہی احاطہ کرتا ہے۔ یعنی جس طرح بیان کیا جا رہا ہے وہی کچھ ہے اس یہ صورت حال زیادہ محدود ہوتی ہے ماضی کے مقابلے میں۔

بسا اوقات فکشن میں ماضی اور حال کے علاوہ مستقبل میں بھی راوی کہانی بیان کرتا ہے۔ یعنی جو کچھ ابھی واقع ہونا ہوتا ہے اس کو بیان کرتا ہے۔ ایسی صورت حال میں بھی راوی نفسیاتی وقت سے مدد لیتا ہے اور اپنا نقطۂ نظر بیان کرتا ہے۔

- وہ ضرور ان بدمعاشوں کو پکڑ لائے گا۔
- اب شاید دفن کیے جانے کے لیے ہی وہاں لے جائے جائیں گے۔
- باقی بچے ہوئے سوکھے پتوں، ڈنٹھلوں اور جڑوں کو کچلا جائے گا۔
- جانور کھائیں گے یا انھیں جلایا جائے گا۔
- بچے بھی بگڑے ہوئے ہوں گے۔
- ہردم پیسا مانگتے ہوں گے۔

مندرجہ بالا ٹکڑوں کے علاوہ اس صورت حال پر ایک اقتباس درج ذیل ہے۔

''احمد بخش نے کہا۔ لگتا ہے، لیکن وہ اس وقت ہوگا جب عوام تعلیم اور معاشرتی شعور سے اتنے منظم ہو جائیں گے جب انھیں کوئی کسی کام سے دھوکا نہ دے سکے، کوئی کسی دکھاوے کے نام سے ان سے ووٹ نہ لے سکے خواہ وہ ان کا ذات برادری والا ہو خواہ سگا بھائی جب ہر شخص میں عزت نفس جاگ اٹھے گی۔ اسے ہر قسم کے دھوکے کے کام میں خواہ اس کے لیے اسے ٹوکا جائے نہ ٹوکا جائے اپنی بے عزتی محسوس ہو۔''(۲۹)

مندرجہ بالا ٹکڑوں اور اقتباس میں راوی نے جو کہانی بیان کی ہے اور جن واقعات کی طرف وہ اشارہ کر رہا ہے وہ ابھی وقوع پذیر ہونے ہیں۔ یعنی راوی حال میں رہ کر مستقبل کی کہانی بیان کرتا ہے کہ لوگوں میں عقل و شعور آئے گا اور وہ اپنے حقوق پہچاننے کے قابل ہو جائیں گے۔ راوی صرف قیاس کر رہا ہے کہ ایسا بھی ہوگا۔

راوی کو حقیقت کا ادراک ہے اور وہ یک دم حال سے مستقبل میں چھلانگ لگاتا ہے۔ حال سے ماضی اور پھر حال میں کہانی کا واپس آنا اور پھر مستقبل میں چلے جانا کے دوران ایک بہت بڑا وقتی خلا ہے۔ یقیناً اس وقتی خلا میں بھی کچھ نہ کچھ ضرور وقوع پذیر ہوا ہوگا جس کا ذکر راوی نے نہیں کیا۔ اس طرح بیانیے کی فوریت بے انتہا بڑھ جاتی ہے۔ یہ فوریت اس وقت بے حد قلیل ہوتی ہے جب راوی ماضی میں روایت کرتا ہے۔ حال میں یہ فوریت زیادہ طویل ہوتی ہے۔ ان میں سے ہر صورت میں باریک سا فرق ہے اور یہ راوی کے وقت اور بیان کردہ دنیا کے وقت میں ایک مختلف فاصلے کو قائم کرتا ہے لیکن ان سب میں جو بات مشترک ہے وہ یہ کہ راوی وہ واقعات بیان کر رہا ہے جو ابھی معرض وجود میں نہیں آئے کہ یہ اس کے بیان کر لینے کے بعد وجود میں آئیں گے اور جن پر نتیجتاً ایک بنیادی ابہام منڈلا رہا ہے۔ یہ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ ضرور واقع ہوں گے اور اگر ہوں گے تو بالکل اسی طرح ہوں، جس طرح راوی نے بیان کیے ہیں۔ اپنی کہانی میں اضافیت اور غیر یقینی کا شائبہ ڈالنے کے علاوہ وہ راوی جو ماضی میں کھڑا ہوا اور واقعات بیان کر رہا ہو جو قریبی یا درمیانی مستقبل میں واقع ہوں گے اپنا اظہار بے باکی سے کرتا ہے۔ اور فکشنی کائنات میں اپنی خدا صفت قدرتوں کی نمائش بھی کرتا ہے۔ مستقبل یا مضارع کے صیغوں کے استعمال سے کہانی قواعد کے 'امر' کا ایک سلسلہ بن جاتی ہے۔ یعنی کوئی قوت فرمان جاری کر رہی ہے اور یہ اس طرح فرامین کی ایک لڑی بن جاتی ہے اس طرح بیان کی جانے والی بات ضرور واقع ہوگی۔ جب فکشن کی روایت زمانی نقطۂ نظر سے کی جاتی ہے تو راوی کا تسلط مطلق اور غلبہ آور ہوتا ہے۔ چناں چہ ایک ناول نگار اس کا شعور رکھے بغیر اس کو برت نہیں سکتا۔

جب ہم تینوں ممکنہ نقطہ ہائے نظر کی ناول میں شناخت کر لیتے ہیں۔ جن کی مثالیں دی جا چکی ہیں ان کا تعین ہو جائے تو اس کے بعد ناول میں یہ دیکھنا ضروری ہے کہ راوی خود کس زمانے میں واقع ہے اور کہانی کس صیغے میں بیان کی گئی ہے۔ اگر کہانی صرف ایک ہی زمانی نقطۂ نظر سے بیان کی گئی ہے تو یہ بڑی عجیب بات ہوگی کیوں کہ عام طور پر ایک ہی زمانی نقطۂ نظر سے کہانی بیان کرنا ناممکن ہے۔ ہاں یہ ممکن ہو سکتا ہے کہ کسی ناول میں کوئی ایک زمانی نقطۂ نظر غالب ہو لیکن راوی عموماً ایک نقطۂ نظر سے دوسرے زمانی نقطۂ نظر کی طرف حرکت کرتا رہتا ہے۔ اس طرح ناول میں صیغوں کی تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں۔ اس کی چند مثالیں درج ذیل ہیں۔

- وہ سب سے چھوٹے بیٹے کے لیے راضی ہوا اور روپے لے کر مکر گیا۔
- وہ ادیب تھی۔
- ہم مردے کو دفن کرتے ہیں جلانا برا سمجھا جاتا ہے۔
- ہم تو وہاں سے دھکے کھا کر نکلے ہیں۔
- ہماری روحیں بالعموم مرنجان مرنج ہوتی ہیں۔
- میں خود کو یقین دلاتا رہا کہ مکھیاں وکھیاں کچھ نہیں ہیں۔ میری نانی کی روح مجھے تنگ کر رہی ہے۔
- میں اس گاؤں، اس حویلی میں اجنبیت محسوس کر رہا ہوں، جہاں میرا بچپن گزرا ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے کہ راوی کسی ایک زمانی نقطۂ نظر میں رہ کر کہانی بیان نہیں کر سکتا۔ اس لیے راوی کو ایک صیغے سے دوسرے اور پھر دوسرے سے تیسرے میں چھلانگ لگانا پڑتی ہے۔ راوی کبھی تو 'وہ' میں قاری سے ہم کلام ہوتا ہے اور خود کو غیر مرئی حقیقت میں رکھتا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس کا کہانی سے کوئی تعلق نہیں وہ دور بیٹھا بس حکم صادر کرتا رہتا ہے۔ کبھی راوی یک دم 'وہ' سے 'ہم' کے صیغے میں کہانی بیان کرتا ہے۔ 'ہم' سے مطلب کوئی ایک گروہ یا ایک سے زیادہ یا کبھی کبھار پورے ملک پوری سوسائٹی کو 'ہم' کہہ کر پیش کر رہا ہوتا ہے۔ بسا اوقات 'میں' کے صیغے میں غرور ہوتا ہے اور اپنے وجود کو واحد متکلم کے صورت میں فکشنی دنیا میں متعارف کرواتا ہے۔ اس طرح کہانی صیغوں کی تبدیلی کے ساتھ آگے بڑھتی چلی جاتی ہے اور یہ سلسلہ ناول کے آخر تک برقرار رہتا ہے۔

فکشنی دنیا میں 'حقیقت کی سطحیں' مختلف طریقوں سے پیش کی جاتی ہیں۔ فنتاسی ناول میں بھی حقیقت کی سطح موجود ہوتی ہے بظاہر ہم اس کو حقیقی دنیا سے الگ تصور کرتے ہیں لیکن اگر ہم خود کو اس صورت حال میں محسوس کریں جس میں ناول لکھا جا رہا ہے تو وہ حقیقت ہی کہلائے گی یا دوسرے لفظوں میں ہم اس کو فنتاسی دنیا کی حقیقت کہہ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ بعض ناول حقیقی دنیا کو ہی پیش کر رہے ہوتے ہیں۔ کہانی میں ایسے واقعات پیش آتے ہیں جن کا تعلق ہماری حقیقی دنیا سے ہوتا ہے۔ زیرِ تبصرہ ناول 'دھنی بخش کے بیٹے' بھی حقیقت کی دنیا میں لکھا گیا ناول ہے جس میں بیان کردہ تمام واقعات ہماری حقیقی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس ناول کا بنیادی کردار احمد بخش ہے جو اپنے ماحول اور اپنی اردگرد کی دنیا سے غیر مطمئن ہے اور ایم اے کرنے کے بعد امریکہ چلا جاتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق

وہاں کی زندگی پاکستان کی زندگی سے مختلف ہوگی لیکن وہاں جا کر بھی اس کو سکون نہیں ملتا اور اپنے ملک کی یاد ستاتی رہتی ہے۔ اس یاد کو کم کرنے کے لیے وہ اپنی بیوی اولاد کے ساتھ اپنے ملک کی اچھی بری تمام باتیں، روایتیں اور رسم ورواج پر گفتگو کرتا رہتا ہے اور مسلسل پاکستان لوٹ آنے کی خواہش اس پر حاوی رہتی ہے لیکن جب وہ واپس آتا ہے تو اس کو پھر وہی مایوسی ہوتی ہے جو اٹھارہ سال پہلے تھی وہ اس خطۂ زمین جس پر ان کی حکومت تھی اس کو تبدیل کرنا چاہتا تھا لوگوں کی زندگیوں کو بہتر بنانا چاہتا تھا، لیکن واپس آ کر جب وہ لوگوں سے بات چیت تو کرتا ہے۔ اس کو احساس ہوتا ہے کہ وہ خود اپنی زندگیاں بدلنا ہی نہیں چاہتے تو میں کیا کر سکتا ہوں حتیٰ کہ اس کا بڑا بھائی علی بخش جس کی شخصیت کے اندر راوی نے دنیا جہاں کی برائیاں ڈال دی ہیں، اس کی عادتوں میں بھی ان اٹھارہ سالوں میں کوئی سدھار نہیں آیا۔ وہ عورتوں کا شیدائی ہے اور متعدد بیویوں کا شوہر ہے اس کے علاوہ بھی دوسری عورتوں سے اس کے جنسی تعلقات ہیں۔ اس کے برعکس راوی نے ناول کے مرکزی کردار احمد بخش میں دنیا جہاں کی خصوصیات رکھ دی ہیں۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ناول حقیقت کے قریب ہونے کے باوجود وہ حقیقت پیش نہیں کر سکتا جس کی حقیقی زندگی میں توقع کی جا سکتی ہے۔ اگر ہم حقیقت کو دیکھیں تو احمد بخش کے کردار میں حقیقت دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جب کہ ہے نہیں۔ اس کو ہم سطحِ حقیقت کے حساب سے راوی کا نقطۂ نظر کہہ سکتے ہیں جو احمد بخش کو مکمل طور پر مشخص کرتا ہے۔ یہ ایک حقیقت پسندانہ کہانی ہوتے ہوئے بھی حقیقی نہیں رہتی۔ احمد بخش کے کردار کے علاوہ اس کے گھر کے افراد خاص طور پر عورتیں بھی راوی نے اس طرح پیش کی ہیں جن کے عمل کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ حقیقت وہ نہیں ہے جو راوی نے دکھانا چاہی ہے بلکہ حقیقت کچھ اور ہے مثلاً حرمت کا کردار بھی حقیقی سطح سے دور کھڑا نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ احمد بخش کی حویلی میں جتنی بھی خواتین ہیں وہ ان پڑھ ہیں حتیٰ کہ قرآن بھی نہیں پڑھ سکتی اور نہ ہی نماز تک ان کو آتی ہے۔ مرد کرداروں میں احمد بخش کو نکال کر باقی سب بھی جاہل دکھائے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو احمد بخش کا خاندان زمیندار گھرانہ ہے اور پورے گاؤں میں ان کی ساکھ ہے حتیٰ کہ ان کے گھر جدید ٹیکنالوجی بھی ہے لیکن اس کے باوجود اس گھر کی خواتین بالکل جاہل پیش کی گئی ہیں جب کہ حقیقی زندگی میں اس کا امکان کم نظر آتا ہے۔ مذکورہ نکات کو بیان کرنے کا مقصد یہ ہے کہ ناول نگار اپنی مرضی کی حقیقت ناول میں پیش کرتا ہے چوں کہ وہ اس کی اپنی دنیا ہوتی ہے اس لیے اس میں بیان کی گئی ہر بات

وہ اپنے نقطۂ نظر اور اپنی مرضی کے مطابق بیان کرتا ہے یہ سوچے سمجھے بغیر کہ قاری بھی اس کے متفق ہوگا کہ نہیں۔ اس لیے فکشنی دنیا میں یہ تصور کرنا کہ فلاں جگہ پر راوی نے یہ بات لکھی ہے جو ممکن نہیں تو بے جا ہو گا۔ پہلے بھی ذکر کیا جا چکا ہے کہ فکشنی دنیا کہانی کار کی اپنی دنیا ہوتی ہے ضروری نہیں کہ اس میں موجود حقیقت یا نقطۂ نظر سے قاری بھی متفق ہو۔ کیوں کہ کہانی لکھتے وقت کہانی کار کے ذہن میں کون سی حقیقت ہوتی ہے یہ ایک معمہ ہے۔ جس کا علم قاری نہیں ہو سکتا اور وہ صرف قیاس پر ناول کی حقیقی یا غیر حقیقی سطحوں کو دیکھتا ہے۔ ہر ناول میں ایک زمانی نقطۂ نظر ایک مکانی نقطۂ نظر اور ایک سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر ہوتا ہے۔ قاری کو یہ سمجھنا ہوتا ہے کہ یہ تینوں بنیادی طور پر ایک دوسرے سے کتنے آزاد اور مختلف ہیں اگرچہ ان کی حدود غیر واضح ہوتی ہیں۔ ناول میں جو سطحِ حقیقت بیان کی جاتی ہے اس کی 'صداقت' کی صلاحیت کبھی ناول کی حقیقی دنیا سے مشابہت یا تعلق سے نہیں آتی جس میں ہماری حیثیت ایک قاری کی ہوتی ہے۔ یہ محض ناول کے اپنے وجود سے آتی ہے، الفاظ جن میں وہ بیان ہوتا ہے اور ناول نگار کے تصرفات سے جن کا تعلق مکان وزمان اور سطحِ حقیقت سے ہوتا ہے۔ قاری جو ناول میں بیان کیا جا رہا ہے اس سے اتنا مسحور ہوتا ہے کہ ناول جس طریقے پر بیان کیا جا رہا ہے اسے بالکل فراموش کر دیتا ہے اور یوں محسوس کرتا ہے کہ تکنیک اور ہیئت کا اس سے کوئی واسطہ نہیں اور خود زندگی ناول کے کرداروں، مناظر اور واقعات میں جان ڈال رہی ہے جو قاری کو مجسم حقیقت سے ذرا بھی کم معلوم نہیں ہوتی۔

بعض اوقات ناول نگار کہانی بیان کرتے وقت مرکزی واقع کو حذف کر دیتا ہے یعنی معلوماتی حصوں کو غائب کر دیتا ہے اس کے باوجود قاری ان تفاصیل تک رسائی حاصل کر لیتا ہے جس کو راوی نے پوشیدہ رکھنے کی کوشش کی ہے یہ ضروری نہیں ہے کہ ناول کی پوری کہانی میں ایک پوشیدہ حقیقت ہو بلکہ ہر واقع میں ایک پوشیدہ حقیقت ہو سکتی ہے اور یہ صورت حال ناول میں متعدد بار پیش آ سکتی ہے۔ وہ حقیقت جس کو راوی نے دانستہ طور پر پوشیدہ رکھا ہے اس کو قاری خود قیاسات اور مفروضات سے پر کر لیتا ہے۔ جدید فکشن میں اس کو بیانیہ کی 'پوشیدہ حقیقت' کا نام دیا گیا ہے یہ تکنیک بقول 'ماریو برگس یوسا' کے اتنی پرانی ہے جتنا کہ ناول۔ (۳۰)

لیکن اس کے باوجود بہت کم لکھنے والوں نے اس تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ ''دھنی بخش کے بیٹے'' میں صورت حال کہیں کہیں نظر آتی ہے۔ جس کا جائزہ درج ذیل ہے۔

''اچانک ایک لڑکے کی آواز سنائی دی: اری بھابھی تو بڑے کام کی شے ہے' ایک قدم گڑھے کی طرف بڑھ جانے پر لڑکا احمد بخش کو نظر آ گیا۔ گڑھے میں ایک جگہ چنی ہوئی روئی کا ڈھیر تھا اور کچھ پھول ادھر ادھر بھی بکھرے ہوئے تھے۔ خوبصورت عورت تھی آخر اس نے اپنی قیمت اتنی کم کیوں لگائی: اس سے تو کتنے ہی مرد اپنا گھر سجانے کو تیار ہو جائیں گے مگر بات پھیل جانے پر شاید اب...''(۳۱)

مذکورہ اقتباس میں جو واقع بیان کیا ہے وہ مبہم ہے۔ راوی نے جان بوجھ کر اصل بات کو مخفی رکھا ہے اور حقیقت کا ادراک صرف قاری پر چھوڑ دیا ہے اور بات کو دانستہ طور پر 'شاید' پر ختم کر دیا ہے۔ اگر ہم اس جملے پر غور کریں ''اس سے تو کتنے ہی مرد شادی کرنے کو تیار ہو جائیں گے مگر بات پھیل جانے پر شاید اب۔'' اس اقتباس کو پڑھ کر پوری کہانی سمجھ آ جاتی ہے اگر چہ راوی نے تفصیل بیان نہیں کی۔ وہ عورت جو گڑھے سے برآمد ہوئی وہ کون ہے اور گڑھے میں کیا کر رہی ہے۔ اس کا جواب قاری پر صاف ظاہر ہے کہ وہ ضرور پیشہ ور عورت ہے جو روئی چننے آئی ہوئی ہے لیکن روئی چننے کے بعد گڑھے میں کسی مرد کے ساتھ جنسی فعل کی مرتکب ہوئی ہے۔ احمد بخش اس کو دیکھ کر سوچتا ہے کہ یہ عورت اتنی خوبصورت ہے اور کوئی بھی مرد اس سے شادی کر سکتا ہے لیکن اب جب یہ بات پورے گاؤں میں پھیل جائے گی تو تو شاید کوئی بھی اس سے شادی پر رضا مند نہ ہو۔ اس 'شاید اب' کے پیچھے ایک پوری کہانی ہے۔ قاری لفظیات سے خود پوشیدہ حقیقت تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ 'شاید اب' سے راوی کی مراد آئندہ ہونے والے واقعات کی طرف ہے جو ابھی رونما نہیں ہوئے۔ قاری مذکورہ جملہ سے خود سمجھ جاتا ہے کہ اب اس عورت جو گڑھے میں تھی اس کی بات گاؤں میں پھیل جائے گی لوگ اس کو برا بھلا کہیں گے۔ اس طرح اس عورت کی وہ عزت نہیں رہے گی جو پہلے تھی یعنی گاؤں میں بدنام ہو جائے گی وغیرہ وغیرہ۔ جو باتیں اوپر بیان کی گئی ہیں، ان کا ذکر راوی نے نہیں کیا بلکہ صورت حال کچھ اس طرح کی پیدا کی ہے کہ قاری کے سامنے ساری کہانی آ جاتی وہ بھی جو کچھ وقوع پذیر ہو چکا ہے اور وہ بھی جو آئندہ مستقبل میں اس عورت کے ساتھ ہوگا۔ پوشیدہ حقیقت کی ایک اور مثال درج ذیل ہے۔

''احمد بخش نے پوچھا: ''یہ سر کس کا ہے؟''

''اس نے کہا نہیں پہچانتے؟'' خدا کا''

''اب جو احمد بخش نے غور سے دیکھا تو اسے لگا ایسے سر اس نے روم اور یونان دھارمک مجسموں کی تصویروں میں دیکھے ہیں۔

''تم عیسائی ہو؟''

''ساری گفتگو میں کھونگ کو چوان پہلی بار ہنسا! میری روح کھو گئی ہے بدھسٹ یا عیسائی کیسے ہو سکتا ہوں''

''مسلم، عیسائی، ہندو یا بدھسٹ بننے کے لیے پہلے یہاں روح ہونی چاہیے۔''

''ایک بار اس نے اپنی نانی کی روح کے لیے جا کر چوراہے پر دعا مانگنے کا حکم دیا تھا۔ یہ کام کرنے کے بعد جب وہ گھر لوٹا تو ماں نے اسے ایک پیالی چائے پینے کو دی تھی۔ اس کا مزہ چوک وان کو عجیب سا لگا تھا، 'بس وہ وقت تھا جب میں اپنی رُوح کھو بیٹھا اور اب تک اس کی تلاش میں ہوں'' ان دنوں میرے کانوں میں بھنبھناہٹ ہونے لگی تھی جیسے بہت سی مکھیاں میرے کانوں کے پاس اڑ رہی ہوں میں خود کو یقین دلاتا رہا کہ مکھیاں وکھیاں کچھ نہیں ہیں، میری نانی کی روح مجھے تنگ کرتی ہے۔ کیوں کہ میں نے چوراہے میں جا کر اسے تنگ کیا تھا۔ جس دن مَیں نے ریسٹورنٹ میں دیکھا میز پر رکھے ہوئے پانی کے جگ ہوا میں تیر رہے ہیں میں گھبرا گیا اور لوہ کائی کے پاس گیا اس کے کمرے میں شیشے کا ایک بڑا سا گھر ہے جیسا لوگ مچھلیوں کے لیے رکھتے ہیں۔ اس میں رات کو اس کے پرکھوں کی روحیں آتی ہیں۔ اس نے کہا ''خیریت سے ہو'' میں نے کہا ''ہاں'' مَیں نے جھوٹ بولا تھا۔ پھر میں نے اس کو سارا حال بتایا کہ کیسے میں اپنی روح کھو بیٹھا ہوں۔ لوہ کائی نے مجھے روٹ بیئر پینے کو دی۔ تم نے کبھی روٹ بیئر پی ہے؟' اس واقعے کے بعد چند مہینوں تک کھونگ چاک وان احمد بخش کو نظر نہیں آیا۔ وہ کہاں رہتا ہے یہ احمد بخش کو پتا نہیں تھا۔''(۳۲)

مندرجہ بالا اقتباس کچھ زیادہ طویل ہے۔ اس اقتباس پر غور کرنے سے تین پہلو سامنے آتے ہیں (۱) فنتاسی پہلو (۲) مکانی انتقال، زمانی انتقال اور پوشیدہ حقیقت۔ ان پہلوؤں کی ایک ساتھ وضاحت کی جاتی ہے۔ ناول کے اس حصے میں راوی ہمیں ایک ایسی دنیا میں لے جاتا ہے جس سے ہم ناواقف ہیں یعنی روحوں کی دنیا میں۔ یہاں پر زمانی انتقال واقع ہوتا ہے قاری حقیقت کی دنیا سے نکل کر ایک ان

دیکھی دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ کردار راوی (چاک وان) جو کہانی بیان کرتا ہے کہ اس کی روح کھوگئی ہے وہ قاری کو چند لمحوں میں ہی کسی اور دنیا کی سیر کرواتا ہے۔ درمیان میں ایک بہت بڑا وقتی خلا ہے۔ جس کے متعلق نہ ہم جانتے ہیں اور نہ راوی نے وضاحت کی ہے۔ ناولی دنیا میں اس کی ضرورت بھی نہیں پڑتی۔ راوی جو ضمیر غائب کی صورت میں کہانی بیان کر رہا ہے اس کے درمیان اور کردار کے درمیان ایک انتقال واقع ہوتا ہے یعنی راوی ضمیر غائب سے واحد متکلم حاضر کے قالب میں رونما ہوتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے مذکورہ جملوں کو دوبارہ دہرانا پڑے گا۔

''ماں نے ایک پیالی چائے دی۔''

''اس کا مزہ چوک وان کو عجیب سا لگا۔''

''بس وہ وقت تھا جب میری روح کھوگئی۔''

اب اگر غور کریں تو پتا چلتا ہے کہ راوی اور کردار کے درمیان مکانی انتقال ہوا ہے اس کے بعد انتقال در انتقال کی صورت پیش آتی ہے یعنی راوی غائب سے بیانیہ کردار کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ منتقل ہونے کے بعد راوی غائب نہیں بلکہ واحد متکلم حاضر کی صورت اختیار کر لیتا ہے اس کا اندازہ ہمیں جملے کی ساخت سے ہوتا جس میں پہلے ہمہ دان راوی کی آواز تھی پھر 'میری' صیغہ لگنے سے واحد متکلم حاضر کی آواز میں تبدیل ہوگئی اور پھر یہ تبدیلی تیسری جگہ منتقل ہوتی ہے اور راوی کردار دوسرے کردار میں منتقل ہوتا ہے۔ یعنی جب وہ یہ کہتا ہے۔

''لوہ کائی نے مجھے روٹ بیئر پینے کو دی''

''تم نے کبھی روٹی بیئر پی ہے؟''

مکانی انتقال سے 'تم' کا صیغہ استعمال ہوتا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہاں تیسرا شخص بھی موجود ہے۔ جب چاک وان اپنی آپ بیتی سنا رہا ہوتا ہے اور قاری کو ایک انجانی دنیا کی سیر کرواتا ہے پھر اچانک لمحۂ حال میں وارد ہوتا ہے اور بیانیہ دوسرے کردار کی طرف دھکیل دیتا ہے جو کہانی کا مرکزی کردار ہے۔ اس طرح کہانی زمانی اور مکانی انتقالات سے بار بار گزرتی ہوئی اپنا نقطۂ نظر واضح کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔

اب ہم اصل بات یعنی پوشیدہ حقیقت کی طرف لوٹتے ہیں۔ مذکورہ اقتباس میں بہت سے

سوالات ایسے ہیں جن کا جواب راوی نے مخفی رکھا ہے۔ اقتباس کے شروع میں راوی ایک سوال کرتا ہے کہ 'یہ سر کس کا ہے' جواب ملتا ہے 'خدا کا'۔ یہ جواب پا کر قاری کے ذہن میں متعدد سوالات گونجتے ہیں کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ کوئی شخص 'خدا' کا سر بنا لے جب کہ خدا ایک غیر مرئی چیز ہے۔ جس کو آج تک کسی نے نہیں دیکھا۔ اگر 'خدا' کے لفظ سے راوی کا کوئی اور مقصد ہے تو اس کو واضح نہیں کیا کہ اصل بات کیا ہے بلکہ قاری کو خود وضاحت میں جانے کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ پھر آگے چل کر راوی خود بیاں کرتا ہے کہ ایسے سر اس نے روم اور یونان وغیرہ کے مجسموں کی تصویروں میں دیکھے ہیں لیکن قاری کے ذہن میں سوال ہنوز موجود ہے کہ راوی نے اس کو خدا کا سر کس وجہ سے کہا اور اس کے پیچھے کیا حقیقت پوشیدہ ہے وغیرہ وغیرہ۔ کہانی جب آگے بڑھتی ہے تو قاری مزید بھول بھلیوں میں پڑ جاتا ہے یعنی چوک وان کا یہ کہنا کہ میرا کوئی مذہب نہیں ہے کیوں کہ میرے اندر رُوح ہی نہیں اور جن کے اندر رُوح نہیں ہوتی ان کا بھلا کیا مذہب ہوسکتا ہے۔ پھر وہ مزید بتاتا ہے کہ اس کی روح کھوگئی ہے جب وہ اپنی نانی کی رُوح کو بلانے گیا تھا اس وقت اس کی اپنی رُوح کہیں غائب ہوگئی۔ اس بات کا تذکرہ وہ ایک کردار لوہ کائی سے کرتا ہے جس کے گھر ایک شیشے میں اس طرح کا انتظام گیا تھا جہاں وہ اپنے پرکھوں کی رُوحوں کو بلاتی ہے۔ لوہ کائی اس کا مسئلہ حل کرنے کی بجائے اس کو روٹ بیئر پینے کو کہتی ہے۔ جس کو پی کو چوک وان کو متلی آجاتی ہے۔ اس واقعے کے کچھ عرصے بعد چوک وان غائب ہوجاتا ہے پھر اس کے بعد احمد بخش کی اس سے کبھی ملاقات نہیں ہوسکی۔ چوک وان کا کردار تھوڑی دیر کے لیے بیانیے میں نمودار ہوتا ہے لیکن اس کے بعد قاری کے ذہن میں ان گنت سوالات چھوڑ جاتا ہے۔ قاری کے ارد گرد فنتاسی کی دنیا آباد کرتا ہے اور قاری کو اس دنیا کی بھول بھلیوں میں چھوڑ کر خود منظر سے غائب ہوجاتا ہے۔ بغور مطالعہ کرنے پر پتا چلتا ہے کہ اس واقعے کے پیچھے ایک پوشیدہ حقیقت ہے۔ جس کے بارے میں کوئی تفصیل نہیں ملتی لیکن کہانی کچھ اس انداز میں بیان ہوئی ہے کہ تفصیل نہ ہوتے ہوئے بھی قاری سمجھ جاتا ہے کہ اصل واقع کیا ہے۔ یعنی چوک وان کا یہ کہنا کہ میری رُوح نہیں ہے اس لیے میرا کوئی مذہب نہیں ہے تو اس کے مراد یہ ہوسکتی ہے روح صرف ایک احساس کا نام ہے جب انسان کے اندر احساس نہیں رہتا تو سب چیزیں اس کے لیے بے معانی ہوجاتی ہیں۔ چوک وان کے نزدیک اگر روح کوئی ایسی چیز ہوتی جس کے نکل جانے سے انسان کی موت واقع ہوجاتی ہے تو یقیناً وہ مر چکا ہوتا۔ چوں کہ رُوح کا تصور

چوک دان کا عام لوگوں سے مختلف ہے اس لیے وہ کہتا ہے کہ وہ اب تک اپنی روح کی تلاش میں ہے۔ لیکن مذکورہ بات کے علاوہ بھی بہت سی حقیقتیں ہو سکتی ہیں جو ہر قاری اپنی اپنی دانست کے مطابق تلاش کر سکتا ہے۔ 'پوشیدہ حقیقت' کی تکنیک جو جدید فکشن نگار استعمال کرتا ہے وہ کامیاب اسی وقت ہو سکتی ہے جب اس کی سطح سے کثیر الجہات واقعات رونما ہوں۔ جب ہم 'دھنی بخش کے بیٹے' کا جائزہ لیتے ہیں تو حسن منظر نے یہ تکنیک بہت کم استعمال کی ہے لیکن جس جگہ اس تکنیک سے کام لیا گیا ہے وہاں یہ تکنیک کامیاب نظر آتی ہے۔

''اگر نظریاتی طور پر، ایک ناول نگار کہانی کہتے وقت بعض پابندیاں نہیں عائد کرتا (یعنی اگر وہ خود معلومات کے بعض پاروں کو چھپانے پر رضامند نہیں کرتا) تو اس کی کہانی کا نہ تو کوئی آغاز ہوگا نہ کوئی انتہا...لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ مخفی حقیقت سب سے زیادہ باقیمت اور وسیع پیانے پر استعمال کیا جانے والا آلہ ہوتی ہے...'' (۳۳)

ہر ناول میں آئیڈیالوجی اور تھیم موجود ہوتا ہے۔ بعض ناول صرف تھیم کے زیر اثر لکھے جاتے ہیں اور بعض آئیڈیالوجی کے زیر اثر اور بعض میں یہ دونوں چیزیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ آئیڈیالوجی اجتماعی سطح پر نمودار ہوتی ہے اور یہ لازماً ایک سماجی گروہ کی فکری حلیف ہوتی ہے۔ آئیڈیالوجی کسی سماجی گروہ کو منظم بھی کر سکتی ہے جب کہ تھیم انفرادی خطوط پر استوار ہوتا ہے یعنی یہ کسی ایک فرد کی فکر ہو سکتی ہے اور اس کی زندگی گزارنے کا طریقۂ کار وغیرہ۔ ناول میں ایک تیسری چیز پیراڈیم ہے۔ پیراڈیم سے مراد وہ طریقہ کار ہے جو تخلیق کار ناول لکھتے وقت بروئے کار لاتا ہے۔ بیانیہ پیراڈائم اور ڈسکورس میں جو عناصر گندھے ہوتے ہیں ان میں اہم ترین آئیڈیالوجی اور تھیم ہیں۔ مذکورہ نکات کو مدِ منظر رکھتے ہوئے ہم 'دھنی بخش کے بیٹے' کا مطالعہ کریں تو پتا چلتا ہے کہ اس میں آئیڈیالوجی اور تھیم دونوں موجود ہیں۔ اس کی آئیڈیالوجی دو تہذیبوں کا تصادم ہے جس کو حسن منظر نے ناول میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ حسن منظر کی یہ آئیڈیالوجی فکشن اچھوتی نہیں ہے اس قسم کی آئیڈیالوجی پر بیشتر افسانے اور ناول بیان ہوئے ہیں۔ ''دھنی بخش کے بیٹے'' کی آئیڈیالوجی میں دو تہذیبوں کا تصادم اور اس میں پائی جانے والی برائیوں اور کمزوریوں کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ زیرِ تبصرہ ناول میں ابتدائی صفحات پر راوی کی مداخلت کے بعد آگے یہ ناول آئیڈیالوجی کو منکشف کرتا ہے۔ تہذیبوں کے درمیان تصادم کو کچھ

ایسے عمل کے ذریعے سماج کے سامنے رائج کیا کہ لوگ اسے فطری سمجھتے ہیں اور جو کچھ بتانے کی کوشش کی ہے اس پر کسی حد تک قاری متفق بھی ہو جاتا ہے۔ یہ ناول واحد غائب کے نقطۂ نظر سے لکھا گیا ہے اور اس سماجی بیانیے کے لیے یہ طریقہ کار موزوں بھی تھا۔ لیکن بعض مقامات پر راوی خود کو غیر جانب دار نہیں رکھ پاتا اور بیانیے میں مداخلت کرتا ہے اور ناولی عمل کو کنٹرول کرنے کی کوشش کرتا ہے جو ایک طرح سے آئیڈیالوجی کو ناول پر مسلط کرنے کی کوشش ہے۔ ''دھنی بخش کے بیٹے'' میں ایک جاگیردار طبقے کو پیش کیا گیا ہے۔ بیانیہ میں دو مرکزی کردار زیادہ اہمیت کے حامل ہیں جو شخصیت کے لحاظ سے مشرق و مغرب کے مانند ہیں۔ یہ ایک طبقاتی سماجی نظام ہے۔ محنت کرنے والوں اور محنت کا استحصال کرنے والوں پر مشتمل طبقاتی سماجی نظام جو بہر حال ایک تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ طبقے کی اجارہ داری کے نتیجے میں ایسے نظام میں افراد کی زندگیوں کے مقاصد غالب طبقے کی آئیڈیالوجی کی رو سے طے ہوتے ہیں۔ اگر چہ مذکورہ ناول میں کوئی بہت بڑا جاگیردارانہ طبقہ نہیں دکھایا گیا۔ کہانی ایک متوسط جاگیردارانہ طبقے کے گرد گھومتی ہے۔ علی بخش کی بنیادی خواہش عیاشی کرنا ہے جو ایک خاص سماجی نظام میں اس طرح کے انسانوں کی عظیم طلب بن جاتی ہے یعنی علی بخش کے اندر عیاش پسندانہ خواہش ہے وہ اس کی بنیادی اور لازمی طلب ہے۔ وہ ایک متوسط جاگیردارانہ طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور اس کے اندر ایک بڑا جاگیردار بننے کی خواہش موجود ہے اور لگتا ہے کہ اس کی محرومی ایک ایسا خلا بن گئی ہے جسے سماج کی حاوی آئیڈیالوجی بھر رہی ہے۔ اگر چہ وہ درمیانے طبقے کا جاگیردار ہے مگر اپنے نقطۂ نظر اور عمل کے اعتبار سے خود کو بڑے جاگیردارانہ نظام کا حصہ سمجھتا ہے اور ان کی طرح زندگی گزارنے کی خواہش رکھتا ہے جو ایک طرح سے باطل اور بھونڈی نقل ہے۔

''زندگی کی پہلی کار علی بخش نے بائیس سال کی عمر میں اس بے سود کے قرضے سے خریدی تھی جو نئی حکومت نے زمین داروں کو ٹریکٹر کے لیے دیا تھا۔ اس لیے ان دنوں ایک دوسرے کی ریس میں سب ہی بڑے زمین دار جاپانی کاریں خرید رہے تھے۔ علی بخش کی کار بھی جاپانی تھی...علی بخش نے کہا اکثر جگہ تو فصل اتر چکی ہے اور کسان روئی کی تیاری کر رہے ہیں، تم اچھے زمانے میں آئے ہو جب جیب میں پیسے آنے شروع ہوئے ہیں...کہو تو شادی کروا دوں جس میں بندوقیں چلیں گی، تم سجے ہوئے گھوڑے پر تلوار لے کر بیٹھو گے، دس دن باہر

پلاؤ چلے گا، اندر کنز، تیتر مچھلی اور اسکاچ۔ اس فصل میں سب کچھ ہوسکتا ہے۔'' (۳۴)

مذکورہ اقتباس سے احمد بخش کی وہ خواہش جھلکتی ہے جو وہ اپنی زندگی کے متعلق رکھتا ہے اور اس کا عیاش پسندانہ رویہ سامنے آتا ہے۔ یہ عیاشی وہ دوسرے بڑے جاگیرداروں کی دیکھا دیکھی کرتا ہے۔ کوئی دور تھا کہ وہ بھی بڑے جاگیردار تھے۔ اپنے باپ دھنی بخش کے دور میں اور اس سے پہلے اپنے دادا پردادا کے دور میں لیکن جوں جوں وقت گزرتا گیا یہ خاندان زوال کی طرف جانا شروع ہو گیا اور جب اس خاندان کی جاگیرداری علی بخش کے ہاتھ آئی تو ان کی آمدنی بہت کم رہ گئی تھی اور جتنی آمدنی زمین سے آتی تھی اس کو وہ بڑی بے فکری سے عورتوں پر خرچ کرتا ہے کیوں کہ اس کی عیاشی میں ایک شوق نئی نئی عورتوں سے جنسی تعلق قائم کرنا ہے:

''مرد کو ہر حالت میں عورت چاہیے ہوتی ہے وہ اپنی ہو یا غیر کی اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔'' (۳۵)

آئیڈیالوجی کے پسِ پردہ علی بخش کا جو کردار پیش کیا ہے وہ انتہائی عیاش، عورتوں کا شوقین، شراب، وہسکی، برانڈی اور ٹھرا غرض ہر قسم کے نشہ کا عادی ہے۔ اور یہ تمام خواہشات اس کی شخصیت میں اپنے سے بڑے زمین داروں کو دیکھ کر پیدا ہوئیں ہیں۔ اس کی تربیت کچھ اس طرح کے ماحول میں ہوئی ہے کہ وہ ان تمام کاموں کو اپنا حق اور تمام غلط کاموں کو ٹھیک سمجھتا ہے کیوں کہ اس کا خیال ہے کہ یہ تمام عادات بڑے جاگیرداروں میں ہوتی ہیں جو ان کی شان اور عظمت ہیں اور ان کی طرح زندگی گزارنے کے لیے وہ حد سے زیادہ فضول خرچ اور عورتوں کا شیدائی ہے یہ ہی وجہ ہے کہ دھنی بخش کے دور میں جو ان جاگیرداروں کی شان و شوکت اور پیسے کی ریل پیل تھی وہ اب دکھائی نہیں دیتی۔ اپنی اس بنیادی خواہش کو پورا کرنے کے لیے وہ قرضے لیتا ہے اور پھر کسی نہ کسی طرح انھیں معاف کروالیتا ہے جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے کہ طبقاتی نظام میں افراد کی زندگیوں کے مقاصد غالب طبقے کی آئیڈیالوجی کی رو سے طے ہوتے ہیں۔ غالب طبقے کی دیکھا دیکھی محکوم طبقہ بھی اپنی زندگی اسی طرح گزارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب یہ مقاصد طے ہو جاتے ہیں تو آئیڈیالوجی مستحکم ہو جاتی ہے تو مذکورہ طبقاتی نظام کو فطری انداز میں مستحکم ہونے کی سہولت از خود حاصل ہو جاتی ہے۔ علی بخش کی خواہش یا اس کی روح کی طلب بالکل وہی ہے جو غالب طبقے نے بطور آئیڈیالوجی سماج میں رائج کی ہے۔ عیاشانہ اور مسرفانہ

مسرت خواہشات کا حصول زندگی کی سب سے بڑی قدر بن جاتی ہے۔

آئیڈیالوجی کے لحاظ سے ناول کا آخری حصہ اہم ہے جب علی بخش ایک ایسی لڑکی سے مباشرت کرتا ہے جو نابالغ ہے۔ وہ شراب کے نشے میں دھت درندوں کی طرح اس فعل کا مرتکب ہوتا ہے۔ اس کی اس حرکت کی وجہ سے بچی (مریم) کو موت کے منہ سے واپس لایا گیا۔ اس کی حالت کا یہ عالم تھا:

- میرا خیال ہے چند گھنٹوں میں ہوش میں آ جائے گی۔
- وہ بچ جائے گی۔
- وہ پسینے میں ڈوبی ہوئی غشی کی حالت میں تھی۔
- لڑکی پیلی پڑتی جا رہی ہے۔ ارے یہ مر رہی ہے جلدی کرو، کچھ کرو۔
- لڑکی کو اسپتال لے جانا پڑے گا۔
- آپریشن تھیٹر میں کرنے کا کام ہے۔

مذکورہ جملے لڑکی یعنی علی بخش کی بیوی جو ابھی مشکل سے دس بارہ سال کی ہے۔ جس سے علی بخش نے نکاح چار پانچ سال کی عمر میں کروایا تھا اس کی حالت بیان کرتے ہیں۔ اگر چہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ مریم اس کی بیوی ہے اس لیے اس نے شریعت کی رو سے کوئی غلط کام نہیں کیا۔ لیکن یہ حرکت بھی ان عادتوں کو ظاہر کر رہی ہے جو بڑے بڑے زمینداروں میں ہوتی ہے۔ اس لیے وہ یہ کہتا ہے:

''نوکروں کو پاؤں نہ چھونے دیں تو کیا انھیں سر پر بٹھالیں۔ باپ دادا جو کرتے آئے سب غلط تھا۔ یہ ہی ایک شخص ٹھیک ہے جو زمین کی آمدنی سے گاؤں کے ہر چھوکرے چھوکری کو پڑھا کر زمین کا مالک بنانا چاہتا تھا تاکہ وہ ایک دن ہمارے سر پر موتیں اور ہم کچھ نہ کہیں۔'' (۳۶)

علی بخش نے جو کچھ کیا اور جو کچھ کر رہا ہے اس کی دلیل وہ یہ دیتا ہے کہ اس کے باپ دادا یہ سب کرتے ہیں اس لیے اگر وہ بھی کرتا ہے تو جائز ہے۔ اپنے اس احساس گناہ کو کم کرنے کے لیے وہ مختلف دلیلیں پیش کرتا:

''اگر میں اسے (مریم) کو اپنے گھر نہ لاتا تو پتا نہیں اس کا باپ اس کو کس موالی کے حوالے کر دیتا جو نہ اس کے تن کو ٹھیک طرح ڈھانپ سکتا۔ پھر وہ لڑکی ایک تندرست عورت بن گئی۔ کس

کے پیسے نے اس کے جسم پر گوشت چڑھایا تھا؟... میں اگر گھر سے باہر رات کسی عورت کے پاس گزارتا ہوں تو اپنے پیسے سے، اسکوچ یا ٹھرا پیتا ہوں تو اپنے پیسے سے۔ اگر مجھ جیسے دنیا میں نہ ہوں تو یہ لاوارث لڑکے لڑکیاں بھوکے مرجائیں۔ وہ سب میرے پیسے پر پلتے ہیں۔ آج اگر زمین میرے پیروں کے نیچے سے غائب ہو جائے تو یہ ہاری ناری کہاں سے کھائیں گے؟" (۳۷)

مذکورہ اقتباس سے علی بخش کی ذہنیت کھل کر سامنے آتی ہے کہ وہ کیا نقطۂ نظر رکھنے والا شخص ہے۔ وہ لوگوں کا استحصال کرتا ہے اور اپنے سے بڑے زمین داروں کی طرح خود کو خدا صفت انسان سمجھتا ہے۔ مریم جو اس کی کم سن بیوی ہے اس کے ساتھ وہ ظلم و زیادتی کرتا ہے وہ بھی اس کا حق ہے۔ بلکہ وہ اس کو اپنی مردانگی سمجھتا ہے۔ اور کہتا ہے:

"علی بخش نے وہیں کھڑے کھڑے سوال کیا،" کیا میں نے گناہ کیا ہے؟"

...نہ تو نے مردوں کا سا کام کیا ہے مجھے تجھ پر فخر ہے۔

"جرم کیا ہے؟"

نہیں اپنی گھر والی ہے۔ تیری ملکیت۔ "جرم کیسا؟" (۳۸)

علی بخش مختلف اور بھونڈی قسم کی دلیلوں سے خود کو مطمئن کرتا ہے۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے اندر کہیں نہ کہیں یہ کام کرنے کا احساس گناہ موجود ہے ورنہ وہ خود کو اپنے خاندانی پس منظر کا حوالہ بنا کر مطمئن نہ کرتا اور نہ بار بار اپنی سب سے بڑی بیوی سے سوال کرتا کہ اس نے کوئی گناہ کیا ہے۔ یہ سارے اقتباس یہ ظاہر کرتے ہیں کہ یہ اس کے احساس گناہ کو مٹانے کی عقلی کوششیں ہیں گویا اس کے اندر ابھی اتنی انسانیت باقی ہے کہ وہ اپنے اعمال کے خیر یا بد ہونے کا احساس کر سکتا ہے چاہے وہ بے بنیاد ہی کیوں نہ ہو۔ ایک لحاظ سے یہ بات ٹھیک ہی ہے۔ کیوں کہ مریم قانونی طور پر اس کی بیوی ہے لیکن وہ اپنے احساس گناہ کو مٹانے کے لیے کس قسم کی کوششیں کر رہا ہے اور خود کو بے گناہ ثابت کرنے کے لیے دلیلیں دے رہا ہے جو بظاہر بہت ہلکی ہیں۔ وہ اپنے عمل کے ذریعے ایک التباس پیدا کر رہا ہے۔ بالکل ویسا ہی التباس جیسا آئیڈیالوجی پیدا کرتی ہے۔ آئیڈیالوجی کسی عقیدے یا نظریے کو تاریخی اور فطری بنا کر پیش کرتی ہے جب کہ وہ تاریخی اور فطری نہیں ہوتے۔ لہٰذا ان کا فطری ہونا التباس ہی ہے۔ "دھنی بخش کے بیٹے" میں علی بخش کی مختلف طریقوں اور مختلف لوگوں سے کی گئی گفتگو یہ ظاہر کروانے کی کوشش کرتی ہے کہ اس کو ابھی تھوڑا بہت انسانی اقدار کا علم ہے۔ اس کی کوششیں واضح سماجی تجزیوں کے باوجود علی بخش کے عمل کے عیاشانہ اور سرفانہ پہلو کے کسی بھی درجے کے دفاع میں ناکام ہے۔

مذکورہ ناول کے اگر تھیم پر غور کیا جائے تو اس کی بہترین مثال ہمیں احمد بخش کے کردار میں نظر آتی ہے۔ تھیم کبھی تو پورے ناول میں بیان کنندہ کی پیش کی گئی تعبیر میں بیان ہوتا ہے اور کبھی یہ پورے ناول میں ریزوں کی صورت میں بکھرا ہوتا ہے۔ تھیم کی تائید ناول کی مجموعی صورت حال سے ہوتی ہے۔ ناول کی مجموعی صورت حال پر نظر دوڑانے سے پتا چلتا ہے کہ احمد بخش کے کردار کے ذریعے حسن منظر نے مجموعی طور پر جو تھیم بیان کرنے کی کوشش کی ہے وہ مغرب و مشرق کی تہذیبوں کی اچھائیاں اور برائیاں ہیں۔ احمد بخش پاکستان کے کلچر کو اچھا سمجھتا ہے اور یہاں سے بھاگ کر وہ امریکہ چلا جاتا ہے اور وہاں بھی اپنے آپ کو غیر مطمئن پاتا ہے۔ وہ ایک جاگیردار گھرانے میں پیدا ہوا اور پلا بڑھا لیکن اس کے اندر جاگیرداروں والی کوئی بات نظر نہیں آتی وہ اپنے بڑے بھائی سے بالکل مختلف ہے۔ ناول کے تھیم میں حسن منظر نے سندھ کا علاقہ دکھایا ہے جہاں ابھی تک جاگیردارانہ نظام رائج ہے۔ احمد بخش بچپن سے لے کر جوان ہونے تک وہ برائیاں دیکھتا آیا ہے جو اس علاقے یا ارد گرد کے نواح میں موجود ہیں۔ وہاں کے کلچرل سسٹم میں وہ خود کو اجنبی محسوس کرتا ہے کیوں کہ وہ وہاں کے لوگوں اور رہن سہن کے طور طریقوں سے شدید نفرت ہے اور پھر ایم اے کرنے کے بعد امریکہ چلا جاتا ہے وہاں شادی کرتا ہے لیکن کچھ عرصے بعد وہ وہاں بھی خود کو اجنبی محسوس کرتا ہے۔ اس کو یہ خیال ستاتا رہتا ہے کہ وہ واپس پاکستان جا کر اپنے شہر کو سدھارنے کی کوشش کرے گا۔ اگر سارے ملک کو ٹھیک کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتا تو کم از کم اپنے علاقے میں وہ ضرور بہتری کی صورت پیش کر سکتا ہے۔ امریکہ میں اس کو یہ خدشہ ہوتا ہے کہ اس کے بچے جنسی تعلیم حاصل کر رہے ہیں برائیاں تو پاکستان میں بھی ہیں لیکن اس طرح واضح اور کھلے عام نہیں ہیں اس لیے وہ پہلے جائزہ لینے کے لے کہ اس نے اپنے علاقے میں کیا کیا فلاحی کام کرنے ہیں، واپس آتا ہے لیکن وہاں لوگوں سے ملنے کے بعد مایوس ہو جاتا ہے خاص کر اس واقعے سے جو اس کے بھائی نے اپنی کمسن بیوی کے ساتھ کیا وہ ہر طرح سے بدظن ہو کر اپنا ارادہ ترک کر کے واپس امریکہ چلا جاتا ہے۔ اگر ہم اس ناول کے تھیم کو دیکھیں تو احمد بخش ایک انقلابی ذہن رکھنے والا

شخص ہے جو اپنے اردگرد کے ماحول کو بدلنا چاہتا ہے تمام لوگوں سے یکساں سلوک ہوتا ہوا دیکھنا چاہتا ہے اور لوگوں میں شعور بیدار کرنا چاہتا ہے۔

''احمد بخش نے کئی بار اپنے ملنے والوں کو کرید کر دیکھا کہ ان میں بظاہر آتش فشانی چٹانوں کے پتھروں جیسے سروں میں کسی بہتر زندگی کی خواہش ہے کہ نہیں۔ وہ سوچتا تھا اگر دو چار ایسے آدمی مل جائیں جو لوگوں کے لیے بہتر زندگی پیدا کرنے کی خواہش رکھتے ہوں تو وہ اُولا کو فون پر بتائے گا کہ ہمیں اپنے پروگرام کے لیے چند ساتھی مل گئے ہیں۔'' (۳۹)

اگر اس کو ناول کے بیانیاتی تناظر میں دیکھیں تو احمد بخش ایک کمزور اور صرف سوچ کی حد تک انقلابی کردار ہے جو صلاحیت اور حیثیت رکھنے کے باوجود کچھ نہیں کر سکا اور صرف لوگوں کے رویوں کو دیکھ کر واپس چلا جاتا ہے۔

احمد بخش کو اس کی وہ چند باتیں یاد آئیں اور بہت سے لوگوں کی جن سے اتنے دنوں میں ملاقاتیں ہو پائی تھیں اور جن کی باتوں نے اسے اس ماحول سے اتنا بددل کر دیا تھا کہ فوراً یہاں سے بھاگ کر اولا کی بانہوں میں پناہ لینا چاہتا تھا۔'' (۴۰)

اگر تفہیم کو مزید گہرائی میں دیکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ احمد بخش کی اپنی کوئی خاص شخصیت نہیں ہے لیکن وہ اپنی شخصیت کا بعض موقعوں پر اظہار کرتا ہے مثلاً امریکہ جانے سے پہلے جب وہ پاکستان میں زیر تعلیم تھا تو اپنے بھائی سے برے کاموں کی وجہ سے ٹکر بھی لیتا ہے اور اس کے روبرو ہو جاتا ہے۔ جس لڑکی کو علی بخش اپنی ہوس کا نشانہ بنانے کے لیے لے کر آتا ہے احمد بخش اس کو بھائی کے چنگل سے چھڑا کر واپس گھر بھیج دیتا ہے اور خود اپنا سارا سامان اٹھا کر اس جگہ ڈیرا لگا لیتا ہے جہاں اس کا بھائی اس طرح کے غلط کام کرتا ہے۔ اس کے اس رویے کی وجہ سے علی بخش دبک کر کمرے میں خود کو بند کر لیتا ہے۔ گھر کے تمام افراد اور سارے گاؤں والے بھی خوش تھے کہ اب کچھ بہتر دن آ جائیں گے وہ ان دنوں کا تصور کر رہے تھے جوان کے باپ دھنی بخش کے دور میں تھے لیکن چند مہینوں بعد ہی وہ اس ساری ذمے داریوں سے اکتا جاتا ہے اور یہ کہتا ہے کہ یہ زمین داری اس کے بس کا روگ نہیں جس کا مطلب ہے کہ احمد بخش کی شخصیت میں اس طرح کے بھی عناصر ہیں کہ وہ دوسروں کو زیر کر سکتا ہے اور جاگیرداری کا نظام علی بخش سے بہتر طور پر چلا سکتا ہے لیکن بہت جلد وہ مایوس ہو جاتا ہے اور خود کو

جاگیرداری کا اہل نہیں سمجھتا۔ اس طرح اس کی شخصیت ایک ایسا استعارہ بن جاتی ہے جو لوگوں کو بدلنے کی صلاحیت رکھتے ہوئے بھی کچھ نہیں کر پاتے۔ وہ بہ یک وقت دو شخصیتیں رکھتا ہے ایک انقلابی اور دوسری فرسٹریشن میں جکڑی ہوئی مایوس شخصیت۔ اس طرح ناول کا تفہیم بہت نازک صورت حال سے گزرتا ہے۔ جس سے دو سوال ہمارے ذہن میں آتے ہیں۔

کیا یہ عموی صداقت ہے یا اصول؟

اخلاقی قدر ہے یا ایسی صداقت جو موجود تو ہے مگر اس سے ہم آگاہ نہیں؟

یہ سوالات کسی پس منظر کے طور پر سامنے نہیں آئے بلکہ بیانیہ پراڈائم کے اندر پیش ہوئے ہیں۔ اس طرح یہ تفہیم دو تہذیبوں کے درمیان متصادم ہے۔ جو غیر واضح ہے۔

ایک اور ترکیب جو راوی اپنی کہانی کو قوت ترغیب بخشنے کے لیے استعمال کرتا ہے اس کو جدید تنقید میں 'چینی ڈبے' یا Matryoshka Technique کا نام ملا ہے۔ جب ایک مرکزی کہانی ایک یا زائد ضمنی کہانیوں کو جنم دیتی ہے تو اس کو 'چینی ڈبے' کی تکنیک کہا جاتا ہے۔ ہمارے کلاسیک ادب میں 'الف لیلیٰ' اس کی بہترین مثال ہے اس کے علاوہ 'باغ و بہار' کو بھی اس تکنیک پر پرکھا جا سکتا ہے۔ ناول میں یہ تکنیک یا ترکیب ایک زمانے سے مستعمل اور کافی مقبول رہی ہے حسن منظر کے ناول ''دھنی بخش کے بیٹے'' کا جائزہ لیں تو پورے ناول میں ہمیں ایک جگہ یہ تکنیک نظر آتی ہے جب احمد بخش کی بیوی اُولا اس کو امریکہ سے خط لکھتی ہے اور ساتھ ایک مسودہ بھیجتی ہے جو اس کہانی پر مشتمل ہے جو اس نے ہندوستان اور پاکستان میں سروے اور مشاہدے کے بعد لکھا تھا۔ اولا نے وہ کہانی احمد بخش کو پاکستان بھجوائی جو کچھ اس طرح ہے (خلاصہ)

''ایک راج واڑا ہے انیسویں صدی کے پہلے نصف میں جب ہندوستان کے حاکم انگریز اور گورنر جنرل ہوتے تھے۔ اس دور میں اس راج واڑے کی ایک راج کماری کو ایک معمولی حیثیت کے نوجوان سے محبت ہو جاتی ہے۔ لیکن وہ شادی شدہ تھی شوہر بوڑھا تھا۔ وہ چھپ چھپ کر اپنے پریمی سے ملتی جو جان پر کھیل کر محل میں راج کماری سے ملنے آتا ہے۔ راج کماری کی دو تین سکھیاں ایسی تھیں جو محبت کے اس راز کو جانتی تھیں۔ ہر بار ان کی نگرانی میں ملاقات ہوتی تھی۔ راج کماری سکھیوں کی نظروں سے بھانپ لیتی تھی کہ ملنے کا سمے آ گیا

ہے وہ رابعہ کو سونا چھوڑ کر اس نوجوان سے ملنے آجاتی۔ اچانک رابعہ کو ایک دن سانس کا سخت دورہ پڑا اور وہ بیمار پڑ گیا۔ راج کماری کافی دن تک نوجوان سے ملاقات نہ کر پائی وہ آتا اور مایوس ہو کر واپس چلا جاتا ہے۔ آخر ایک دن رابعہ مر گیا راج کماری بھی رابعہ کے ساتھ ستی ہونا چاہتی تھی لیکن ستی ہونے سے پہلے وہ ایک بار اپنے نوجوان عاشق سے آخری ملاقات کرنا چاہتی تھی۔ مہارابعہ کے کریا کرم کا انتظام ہو رہا تھا اور راج کماری کی سکھیوں نے افسوس کے لیے آنے والوں کو اس کے کمرے سے دور رکھنا شروع کر دیا اور بہانہ لگایا کہ رانی روتی ہوئی کسی کے سامنے نہیں آنا چاہتی۔ جب راج کماری کو وہاں لے جایا گیا جہاں نوجوان اس کا انتظار کر رہا تھا تو نوجوان نے اس سے بے ساختہ کہا کہ تم بغیر زیور اور ریشم کی پوشاک کے بھی کتنی سندر ہو۔ نوجوان کی آنکھوں میں آنسو بھرے تھے اور وہ غم سے کانپ رہا تھا۔ تب نوجوان نے کہا کہ کاش چیتا پر تین جگہیں ہوتیں۔ پھر اس نے کہا کہ میں گھر جا کر اپنی چیتا کی تیاری کروں گا۔ تمھارے ساتھ اس دنیا کو چھوڑوں گا۔ ملاقات کے بعد راج کماری خودداری اور اطمینان سے جا کر چیتا پر لیٹ گئی۔ یہ راز اپنے ساتھ ہی لے گئی کہ جو غم اس کو تھا وہ پریمی سے بچھڑنے کا تھا یا بیوہ ہونے کا۔ آخری دکھ ابدی تھا اور اپنے انجام پر تھا جو اکیلا مر گیا تھا۔ (۴۱)

مذکورہ کہانی بھی ایک مکمل کہانی ہے جو اپنی ضخامت کے اعتبار سے وسیع عریض پیمانے پر محیط ہے۔ حسن منظر نے اپنی کہانی کے اندر ایک اور کہانی بیان کی ہے جس کو ہم 'چینی ڈبے' کا نام دیتے ہیں۔ یہاں بھی ایک زمانی و مکانی انتقال واقع ہوتا ہے اصل کہانی سے راوی اچانک ایک ایسی تہذیب میں قاری کو لے جاتا ہے جہاں انگریزوں کا راج ہے اور پھر دوبارہ کہانی لمحۂ حال میں واپس آجاتی ہے۔ یہاں راوی نفسیاتی وقت سے کام لیتے ہوئے یہ تکنیک استعمال کرتا ہے۔

فکشن میں اسلوب ایک لازمی عنصر ہے۔ ناول چوں کہ لفظوں کے بنے ہوئے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ دیکھا جائے کہ کہانی لکھنے والا اپنی کہانی بیان کرنے کے لیے کس طریقے اور کس طرح کی زبان کا انتخاب کرتا ہے۔ اسلوب دیکھنے کا مقصد کسی حد تک یہ ہوتا ہے کہ بیان کرنے والے کی کہانی قوت ترغیب کی حامل ہیں یا اس سے تہی۔ ناول کی زبان کو بیان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ متن جو بیان

کرتا ہے اس سے یہ اندازہ لگایا جاتا ہے کہ وہ کتنا کارگر ہے۔ اس بات کی اہمیت نہیں ہے کہ کوئی اسلوب صحیح ہے یا غلط بلکہ یہ دیکھنا ضروری ہے کہ کوئی اسلوب کتنا کارگر ہے۔ کوئی ناول جب کہانی بیان کرتا ہے تو اس کو مصنف کے اس طریقے سے جدا نہیں کیا جا سکتا جس کے ذریعے وہ اس کو بیان کرتا ہے۔ حسن منظر کے ناول 'دھنی بخش کے بیٹے' کے لیے جو انھوں نے اسلوب اختیار کیا ہے سادا اسلوب ہے اور بہت جدید قابل اعتماد اور اثر انگیز ہے۔ انھوں نے بہت زیادہ تصنع یا بناوٹ سے کام نہیں لیا۔ اس لیے اسلوبیاتی حوالے سے یہ ناول کامیاب بھی ہے اور مقبول بھی۔ کسی کسی جگہ ناول میں ایسے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جس میں یکسانیت نہیں ہے۔ ایک جگہ پر ایک طریقے سے لکھا ہے اور دوسری جگہ وہی لفظ کسی اور طریقے سے لکھا ہے۔ مثلاً ایک جگہ ''کوچوان'' لکھا ہے تو دوسری جگہ ''چاکروان'' ایک ہی صفحہ پر لفظ دو مختلف طریقوں سے لکھا ہے۔ جس سے تضاد کا پہلو اُبھرتا ہے۔ مجموعی طور پر حسن منظر کا اسلوب روایتی ہے لیکن اس کے باوجود کارگر ہے۔

وبا (ایک بیانیہ)

حسن منظر نے تقریباً اپنے تمام ناولوں کے لیے ہمہ دان راوی کا انتخاب کیا ہے سوائے ''العاصفہ'' کے جس میں انھوں نے واحد متکلم راوی جو ناول کا کردار بھی ہے کا استعمال کیا ہے۔ جب ہم ''وبا'' کا جائزہ لیتے ہیں جو ایک بیانیہ ہے تو اس کے لیے بھی حسن منظر نے جو راوی ایجاد کیا ہے وہ ہمہ دان راوی یعنی ضمیر غائب ہے جس کے ذریعے سارا ناول بیان ہوا ہے۔ کہانی کار کہانی بیان کرنے کے لیے ذاتی تجربے سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرتا ہے جو اس کے پلاٹ اور کرداروں میں صاف جھلکتا ہے اور اپنے قاری کو حقیقی دنیا سے آشنا کراتا ہے۔ (یہ حقیقی تجربہ ہر ناول میں موجود ہو اور وہ حقیقت کے قریب تر ہو یہ بھی ضروری نہیں۔) کوئی ناول ہمیں جتنا زیادہ آزاد اور خود مکتفی لگے گا اور جتنا زیادہ اس میں ہونے والی ہر چیز ہمیں یہ تاثر دے گی کہ یہ کہانی داخلی عملیات کے نتیجے کے طور پر عمل میں آ رہی ہے اور کسی خارجی قوت کے من مانے تسلط کے نتیجے میں نہیں تو اس کی قوت ترغیب اتنی ہی زیادہ ہوگی اور کہانی اپنا تاثر زیادہ گہرائی سے پیش کرے گی۔ بیانیہ اسلوب وہ ہوتا ہے جو راوی کا خود ساختہ ہو مستعار نہ لیا گیا ہو۔ مذکورہ باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ ''وبا'' ایک ایسا ناول ہے جس میں ذاتی

تجربہ زیادہ نظر آتا، چوں کہ حسن منظر خود ڈاکٹر ہیں اور اس بات کا بہت حد تک امکان ہے کہ وہ اس تجربے سے خود گزرے ہوں۔ ''وبا'' کی کہانی شروع سے آخر تک ایک ہی لائن پر چلتی ہوئی نظر آتی ہے یعنی اس میں نقطۂ عروج یا زوال کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ''وبا'' کا ہمہ دان راوی خود کو غیر جانب دار رکھتے ہوئے شہر میں آنے والی وبا سے پیدا ہونے والی بیماریوں سے متعارف کرواتا جاتا ہے۔ ہمہ دان راوی کے پاس ایسی قوّت ہوتی ہے جس سے وہ قاری کو ان واقعات میں بھی شامل کرتا ہے جو ابھی وقوع پذیر ہونے والے ہوتے ہیں۔ ہمہ دان راوی ایک ایسی ہستی ہے جو کسی اعلیٰ مقام پر فائز ہوتی ہے اور تمام لوگوں سے معتبر ہوتی ہے ہمہ دان راوی ناولی دنیا کا بادشاہ ہوتا ہے۔ اس کا خالق ہوتا ہے اور ناولی دنیا کی تعمیر و ترویج اپنی مرضی سے کرتا ہے اور قاری کو بھی ان تجربات میں غیر محسوس طریقے سے شامل کرتا چلا جاتا ہے۔ بظاہر ''وبا'' کا راوی ہمیں ایک اسپتال کا نقشہ دکھاتا ہے اور اس میں لوگوں کی کارکردگی اور دوسرے روزمرہ کے امور پر روشنی ڈالتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ ہمیں ایک ایسی دنیا کی سیر بھی کرواتا ہے جس سے ہم واقف نہیں۔ یہ اس وقت ممکن ہوتا ہے جب راوی زمانی انتقالات سے گزرتا ہے کیوں کہ ایک ہی زمانی وقت میں رہتے ہوئے راوی وہ تاثر نہیں دے سکتا جو ناولی دنیا کا طرۂ امتیاز ہوتا ہے۔ بعض ناولوں میں یہ انتقالات کثرت سے واقع ہوتے ہیں اور بعض میں بہت کم۔ 'وبا' میں زمانی انتقال زیادہ واقع ہوئے ہیں اور مکانی انتقالات کم۔ زمانی و مکانی انتقالات کے ذریعے راوی کی حرکات جو کہانی کو ہمارے سامنے بیک وقت ماضی حال یا مستقبل میں منکشف کرواتی ہے، صیغوں کی تبدیلی اس کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ بعض اوقات راوی اصل کہانی یا کہانی میں پائی جانے والی صورت حال بتاتے ہوئے یا تو ماضی کے تصور میں کھو جاتا ہے یا مستقبل میں تانے بانے بنتا ہے۔ مثلاً:

> ''ڈاکٹر انیس نے کہا اور ساتھ ہی اسے احساس ہوا یہ میں کیا خود کو کس مصیبت میں ڈال لیا ہے۔ نہ جواب دیتا، کہہ دیتا اس کا جواب آپ کو ہسپتال کے انچارج ڈاکٹر عبداللہ مصطفیٰ دیں گے۔ کل اخبار میں جیسا کہ میں دیکھتا آیا ہوں، چھپے گا کہ ڈاکٹر انیس احمد نے بتایا کہ مرنے والوں میں فلاں علاقے کے لوگ زیادہ ہیں اور نئے کیس ملک کے فلاں علاقے سے آنے والے ہیں۔ جنھیں ٹیکے نہیں لگائے گئے ہوتے ہیں اور جہاں رہتے ہیں وہاں صفائی کا انتظام ناقص ہے۔''(۴۲)

مذکورہ اقتباس سے پتا چلتا ہے کہ راوی حال میں موجود ہے اور اخبار والوں کو انٹرویو دے رہا ہے۔ لیکن جب اس سے پریس والے یہ سوال کرتے ہیں کہ:

> - آپ کے خیال میں کیا مرض وبائی صورت اختیار کر گیا ہے؟(۴۳)

اس کے جواب میں راوی یہ جواب دیتا ہے کہ Smallpox (چیچک) یہ بات وہ لمحۂ حال میں کرتا ہے لیکن اس کے اگلے لمحے وہ آنے والے کل یعنی مستقبل قریب میں پہنچ جاتا ہے کہ اور ایک دوسری کہانی اس کے ذہن میں گردش کرتی ہے کہ کل اس کا انٹرویو پڑھ کو لوگ یہ اندازہ لگالیں گے کہ کس علاقے میں اموات زیادہ ہوئی ہیں۔ کس ہسپتال میں نئے کیس آئے ہیں اور لوگوں کو اس انٹرویو سے یہ تاثر ملے گا کہ اس علاقے کے ہسپتال میں صفائی کا انتظام نہیں ہے۔ راوی موجودہ لمحے سے آنے والے لمحے میں چھلانگ لگاتا ہے اور جو ابھی واقع نہیں ہوا اس کے تانے بانے بنتا نظر آتا ہے۔ یہ سب کچھ ایک مختصر کوندے میں واقع ہوتا ہے۔ یہ ایک لمحاتی زود گزر ہے جو قاری پر اچانک منکشف ہوتی ہے جسے بیانیے نے طول دے دیا ہے جو اپنا الگ وقت تخلیق کرتا ہے۔ یہ وقت لفظوں کا بنا ہوا ہے جو حقیقی وقت سے مختلف ہے۔

اسی موضوع کی ایک دوسری مثال کچھ اس طرح ہے۔

> ''انیس کا سینڈوچ کی طرف بڑھا ہوا ہاتھ رک گیا: پھر اس کو اپنی اس حرکت پر ہنسی آئی اور وہ سوچتا ہے: کاش وہ لڑکی بھی پاس ہوتی جس نے ایئرفورس والے کی زندگی کی ہم سفر بننے سے پہلے اس کی بننے کی حامی بھری تھی اور ابھی تک اس پر قائم ہوتی تو دیکھتی کہ وہ کتنا اسٹاف میں مقبول ہے، بڑھیوں ٹھڑیوں ہی میں نہیں جوانوں میں بھی اس کے موجود نہ ہوتے ہوئے بھی ایک نرس اس کے لیے کھانا لگا گئی ہے۔''(۴۴)

مذکورہ اقتباس میں راوی دو مرتبہ زمانی انتقال سے گزرتا ہے۔ یعنی پہلے وہ حال میں موجود ہے اور اس کے سامنے ٹیبل پر چائے اور اس کے ساتھ مختلف لوازمات پڑے ہیں اور جیسے ہی وہ اپنا ہاتھ سینڈوچ کی طرف بڑھاتا ہے تو اس کے ذہن میں اس لڑکی کا خیال آتا ہے جو ایک ایئرفورس والے سے شادی کرنے والی ہے لیکن اس سے پہلے اس لڑکی نے راوی کے ساتھ اظہار محبت کیا تھا۔ پھر اس کے ذہن میں ساری کہانی چلتی ہے کہ اگر وہ یہاں آج ہوتی تو اس کو اندازہ ہوتا کہ وہ آج ہر طرح کے لوگوں میں

کتنا مقبول ہے یہ سب کچھ وہ ماضی میں جا کر سوچتا ہے۔ اس کے بعد دوسرا زمانی انتقال واقع ہوتا ہے اور راوی حال میں واپس آتا ہے اور کہتا ہے کہ آج وہ لڑکی یہاں ہوتی تو دیکھتی کہ اس کے نا موجود ہوتے ہوئے بھی ایک نرس اس کے لیے کھانا لگا گئی ہے۔ پھر اس کی نظر سامنے پڑے ہوئے لوازمات پر پڑتی ہے اور وہ کھانے کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ جیسا کہ بیان ہو چکا ہے کہ ناولی وقت ہمیشہ راوی کے ذہن میں چلنے والا وقت ہوتا ہے اس کو ہم حقیقی وقت کے ساتھ نہیں ملا سکتے اس لیے ناولی وقت اور حقیقی وقت میں بہت بُعد ہوتا ہے۔ جو خیالات راوی کے ذہن میں چل رہے تھے وہ گزرے ہوئے زمانے میں وقوع پذیر ہوئے تھے۔ اسی دوران وہ لڑکی کی غیر موجودگی کے متعلق سوچ رہا تھا جہاں سے وہ حال سے ماضی میں چھلانگ لگاتا ہے یہ سب کچھ مشکل سے ایک سیکنڈ کے جزو قلیل سے زیادہ طویل نہیں محض ایک پل برابر۔ سارے فکشن خود اپنے وقت میں محیط ہوتے ہیں۔ یہ زمانی نظام بلا شرکت غیر ان کا اپنا ہوتا ہے اس حقیقی وقت سے مختلف جس میں ان کے پڑھنے والے سانس لیتے ہیں۔ اگر چہ اپنی تجریدی شکل میں یہ امتیازات قدرے پیچیدہ ہونگے لیکن عملی طور پر یہ بالکل ظاہر ہوتے ہیں اور انھیں آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ بشرطیہ کہ ہم دیکھنے کے لیے توقف کریں کہ راوی نے کہانی بیان کرنے کے لیے کونسا زمانی صیغہ استعمال کیا ہے یا چنا ہے۔ 'دبا' میں سے اس کی چند عملی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ اگر راوی کہانی کا کوئی پہلو بیان کرنے کے لیے 'تھا' کا صیغہ استعمال کرے تو اس کا مطلب ہے کہ راوی ماضی کا کوئی واقعہ بیان کر رہا ہے جس کا قاری کو نہیں پتا اور ہمہ دان راوی سب کچھ جانتا ہے اور اس واقع کے بارے میں قاری کو مکمل تفصیل پہنچا سکتا ہے جو واقعات گزر چکے ہیں۔

''لگتا تھا وہ لوگ اپنے ملک کو پہلی بار دیکھ رہے ہیں اور یہاں آنے والوں کو، وہ جو بھی تھے، یہ دنیا جو اس وقت ان کے سامنے تھی تہذیب میں پچھڑی ہوئی نظر آ رہی تھی اتنی ہی جتنی یورپ سے آنے والوں کو وسطی افریقہ کی دنیا آج سے دو تین سو سال پہلے۔'' (۴۵)

مذکورہ اقتباس سے راوی کے زمانی نقطۂ نظر پر توجہ مرکوز کریں تو پتا چلتا ہے کہ یہ عام صیغہ ماضی میں ہے ''لگتا تھا'' سے مطلب ہے کہ راوی مستقبل سے بول رہا ہے اور جو بیان کر رہا ہے وہ واقعہ ہو چکا ہے۔ پھر راوی قاری کو دو تین سو پہلے افریقہ کی تہذیب یعنی ماضی بعید کی طرف لے جاتا ہے۔ اس طرح مستقبل سے حال اور حال سے ماضی میں انتقالات واقع ہوتے ہیں۔ اس کی ایک اور مثال درج ذیل ہے:

''کتنے سال ہو چکے ہیں؟ یا کہاں دیکھا تھا؟ کس شہر اور کس ملک میں؟... یہ بھی اس شہر میں تھے۔ اور اس سے بھی بڑا تعجب یہ ابھی زندہ ہے جیسے جب ۱۸۵۷ء میں دلی خالی ہو رہی تھی۔ لوگوں میں کون کون کہاں کہاں کس سے راہ میں ٹکرایا تھا۔ برقعے پہنے ہوئے مرد اور نقاب الٹے ہوئے بیبیاں اور اس مختصر مڈ بھیڑ کے بعد چہرے بھی نسیان کی تاریکی میں چلے جاتے ہیں۔'' (۴۶)

مذکورہ مثال میں بھی وہی صورت حال ہے جو اس سے پہلے اقتباس میں تھی۔ یہاں بھی راوی ماضی میں جا گزیں ہوتا ہے'' کتنے سال ہو چکے ہیں'' یعنی اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ راوی حال سے بات کر رہا ہے کہ کتنے سال یعنی ان گنت سال گزر چکے ہیں کہ اس کا صرف اندازہ کیا جا سکتا ہے اس کے بعد راوی ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور دلی کا نقشہ بیان کرتا ہے اور قاری فوراً حال سے اس خونی ماحول میں چلا جاتا ہے جو دلی میں برپا ہوا تھا۔ اس سے قاری کو ایک جنگ کا سا سماں نظر آتا ہے اور تصور میں یہ ساری چیزیں گھوم جاتی ہیں۔ راوی کا یہ انتقال ماضی بعید میں ہے لیکن اس کے درمیان بہت بڑا خلا ہے جس کو راوی اور قاری دونوں کے ذہن نے عبور کیا یعنی اس موجودہ دور سے لے کر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی تک ایک بہت بڑا وقتی خلا ہے جس کو راوی نے ایک سیکنڈ کے اندر طے کیا۔ یہ زمانی نقطۂ نظر کی بہترین مثال ہے۔

بعض اوقات راوی جس وقت میں کہانی بیان کر رہا ہوتا ہے وہ وقت اور راوی کا وقت دونوں متوازی چلتے ہیں ان کے درمیان کوئی انتقال واقع نہیں ہوتا یعنی زمانی نقطۂ نظر سے انتقال نہیں ہوتا مثلاً راوی اور کہانی دونوں حال میں ہوتے ہیں اور جو کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے وہ ان دونوں کے درمیان لمحہ حال میں واقع ہوتا ہے۔ اس کی مثال درج ذیل ہے۔

- میں آپ کا شکریہ ادا کرنے کو یہاں آیا ہوں۔
- اندر مٹھائی لانے کی اجازت نہیں ہے۔
- میں تمھارا مطلب سمجھ گیا ہوں۔
- اور اس غیر آدمی کے لیے تم جو کر سکتے ہو کر رہے ہو۔
- ڈاکٹر فرحت اپنے کام اور نوکری سے مطمئن ہے۔

- ان کا کسی سے پردہ نہیں ہے۔

مذکورہ تمام جملوں کا اگر تجزیہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس میں راوی نے جو کچھ کہا ہے وہ واقع اور راوی دونوں ایک ہی زمانی رتبے میں واقع ہیں۔ کہانی راوی کے دوران روایت پذیر ہو رہی ہے۔ یہ کہانی سابقہ کہانی سے مختلف ہے جن میں ہم نے دو زمانی صیغے دیکھے تھے جس میں راوی ماضی میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو بیان کرتا ہے جبکہ ان جملوں میں لمحۂ حال میں ہونے والے واقعات کا بیان ہے۔ راوی جو بیان ماضی میں روایت کرتا ہے اس کے بارے میں راوی کو مکمل عرفان حاصل ہوتا ہے اور وہ پوری طرح ان واقعات کے بارے میں جانتا ہے جو ہو چکے ہیں لیکن لمحۂ حال میں یہ صورت حال بدل جاتی ہے۔ لمحۂ حال میں راوی کا نقطۂ نظر قدرے تنگ ہوتا ہے۔ اس میں راوی صرف جو ہو رہا ہے اور جس طرح ہو رہا ہے کا ہی احاطہ کرتا ہے۔

بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ راوی ماضی میں ہے اور وہ واقعات بیان کرتا ہے جو ابھی وقوع پذیر ہونے ہوتے ہیں یعنی آئندہ کی بات کرتا ہے۔ ذیل میں زمانی نقطۂ نظر کی ممکنہ صورتیں پیش کی جاتی ہیں:

- نہیں پڑھوں گی تو کلاس سے پیچھے رہ جاؤں گی۔
- نرس وہ ٹیسٹ ٹیوب لیے کھڑی ہے جس میں دماغ کے حوضوں کا پانی بہہ جائے گا۔
- بوڑھی سے بوڑھی نرس کہے گی: ہم نے تو انھیں ہمیشہ سے ایسا ہی دیکھا ہے۔
- مجھے یقین ہے جلد تم مجھے بھول جاؤ گے۔
- ایسی کوئی جگہ ہی نہیں ہے نہ اس کے لیے موقع ہاتھ آئے گا۔
- ہم برزیل میں ہوں گے۔

مذکورہ بالا سطور میں راوی نے ایسے واقعات کا بیان کیا ہے جو ہنوز واقع نہیں ہوئے جنھوں نے ابھی پیش آنا ہے۔ یہ واقعات راوی کے بیان کر لینے کے بعد وقوع پذیر ہوں گے۔ اگر غور کریں تو پتا چلتا ہے مستقبل میں ہونے والے واقعات پر ایک ابہام منڈلا رہا ہے۔ یہ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ ضرور واقع ہونگے اور اگر بالفرض ہونگے تو بالکل اسی طرح ہونگے جو راوی نے بیان کیا ہے۔ اپنی کہانی میں اضافیت اور غیر یقینی کا شائبہ ڈالنے کے لیے راوی ایسا کرتا ہے۔ غیر یقینی کا شائبہ ڈالنے کے علاوہ، وہ راوی جو ماضی میں کھڑا ہے اور ایسے واقعات بیان کر رہا ہے جو قریبی یا درمیانی مستقبل میں واقع ہونگے

ان کے متعلق راوی زیادہ وثوق سے کہہ سکتا ہے۔

بعض اوقات راوی ہمہ دان راوی کی صورت میں کہانی بیان کرتے کرتے خود کو مسلسل افشاں کر دینے سے باز نہیں رہتا اور اکثر جو کچھ ہو رہا ہوتا ہے اس میں دخل اندازی کرتا ہے۔ واحد غائب سے واحد متکلم کی ضمیر استعمال کرنے لگتا ہے تاکہ اپنی پسند کو وزنی بنا سکے۔ مثلاً

- آپ سے نزدیکی نے میرے ہوش و حواس گم کر دیے۔ سمجھ میں ہی نہیں آیا مجھے کیا کہنا چاہیے۔
- کل میں وہیں آپ کا انتظار کروں گا۔
- ہو سکتا ہے ایک دن پہلے ساتھ ساتھ چلتے ہوئے میں اسے چاہے جانے کی چیز نظر نہ آیا ہوں۔
- پھر اگر اس نے ساری بات کو، میرے کتابوں کے حاشیوں پر لکھے ہوئے جملوں کو کتاب کی سرنگ میں چھپے ہوئے ان کاروباری پرزوں اور رسیدوں کو اپنی توہین سمجھا تو کیا غلط کیا۔
- واقع ان دنوں میں کتنا بدھو تھا۔

مذکورہ اقتباسی ٹکڑوں میں راوی ضمیر غائب سے واحد متکلم کی صورت میں قاری سے مخاطب ہوتا ہے۔ یہ راوی کا ضمیر غائب سے واحد متکلم حاضر کی طرف انتقال ہے۔ کہانی بیان کرتے ہوئے راوی کئی قسم کی چھلانگیں لگاتا ہے کبھی واحد متکلم سے بات کرتے کرتے جمع متکلم کی صورت میں نمودار ہوتا ہے اس کے لیے وہ 'ہم' کا صیغہ استعمال کرتا ہے۔ بعض اوقات ہم سے پوری کمیونٹی کو بیان کرنا مقصد ہوتا ہے اور بعض اوقات صرف خود کو بڑا اور معتبر سمجھنے کے لیے 'ہم' کا استعمال کرتا ہے اور بھی غیر جانب دار بن کر 'وہ' کا استعمال کرتا ہے اور یہ ظاہر کرواتا ہے کہ اس کا ناول سے کوئی تعلق نہیں کہانی کسی بیرونی قوت کے تحت چلتی جا رہی ہے۔ یعنی خود کو غیر جانب دار کرنے کے لیے 'وہ' کا صیغہ بروئے کار لاتا ہے حالاں کہ پھر بھی کہیں کہیں مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔

- وہ مردہ وارڈ کے باہر جہاں مرنے والے کو کفن میں لٹا دیا جاتا ہے، نمازِ جنازہ بھی پڑھ سکتا ہے۔
- وہ کچھ کھا سکتی تھی اور نہ کچھ پی سکتی تھی۔
- اس وقت وہ یہاں فاطمہ کا سن کر آئے تھے۔

راوی لاکھ کوشش کرے کہ وہ غیر جانب رہ کر کہانی بیان کرے لیکن وہ ایسا کرنے سے بعض اوقات قاصر رہتا ہے اور اپنی ذاتی رائے دینا شروع کر دیتا ہے۔ ایک ہمہ دان یا واحد متکلم راوی کی

مداخلتیں وہی ہوتی ہیں جنھیں نقاد 'انشقاقِ نظام' سے موسوم کرتے ہیں۔

''اگر کوئی دن بھر نہ لیٹا رہے اور زیادہ ادھر ادھر پھاند کرے تو اس کا دل فعل ہو سکتا ہے یعنی وہ مر سکتا ہے۔'' (۴۷)

مذکورہ جملے میں راوی غیر جانب دار رہتے ہوئے بھی اپنی ذاتی رائے دیتا ہے اور اپنی بات میں زور پیدا کرنے کے لیے 'یعنی' کا لفظ استعمال کرتا ہے اور مزید وضاحت میں جانے کی کوشش کرتا ہے جو ایک طرح کی مداخلت ہے۔ بسا اوقات تو یہ مداخلت قابل برداشت ہوتی ہے لیکن بسا اوقات راوی اپنی بات کی دلیل میں وعظ نصیحت اور تاریخی حوالے دینا شروع کر دیتا ہے جس سے متن بوجھل ہو جاتا ہے۔ 'اگر وبا' میں دیکھیں تو پتا چلتا ہے کہ اس ناول میں راویانہ مداخلت بہت کم ہے چوں کہ یہ ایک بیانیہ ہے تو اس میں تمام بیانیہ راوی جو بیانیہ کا حصہ نہیں ہے بلکہ کوئی باہر کی شے ہے کہ تحت چلتا ہے اس لیے مداخلت کے امکانات کم سے کم ہوتے ہیں۔

بسا اوقات ناول میں راویانہ انتقال براہ راست ہوتا ہے اور بعض اوقات وقفے یا وسیلے کے ذریعے ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات مدِ نظر رکھنی ضروری ہے کہ راویانہ انتقال اگر براہِ راست ہے تو وہ کارگر ہے ورنہ دوسری صورت کارگر نہیں ہوگی نہ ہم اس کو راویانہ انتقال کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً:

''اور تم لگا دیتے ہو۔''

''نہیں سر''

''ظاہر تم دل کے بہت نرم آدمی ہو۔ ضرور لگا دیتے ہو گے۔''

''نہیں سر۔'' (۴۸)

مذکورہ جملوں میں راویانہ انتقال براہِ راست ہوا ہے۔ یہاں راوی ہمہ دان نہیں رہتا بلکہ راوی کردار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جو بیانیے سے وابستہ ہے۔ راوی اور کردار کے نقطۂ نظر کے اندر بھی ایک انتقال واقع ہوتا ہے۔ جس سے کہانی دوبارہ ہمہ دان راوی کی طرف لوٹ آتی ہے اور یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے۔

ناول نگار اپنی کہانی بیان کرنے کے لیے اور اپنا نقطۂ نظر دوسروں پر واضح کرنے کے لیے بعض اوقات 'پوشیدہ حقیقتوں' (فیکٹ) سے کام لیتے ہیں۔ ابہام پیدا کرتے ہیں اور اصل بات تجاہلِ عارفانہ کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے نہیں بتاتے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ ابہام میں بات اس لیے کی جاتی ہے

کہ وہاں تفصیل سے متن بوجھل محسوس ہوتا۔ یہ ایک طرح سے متن کی خوبصورتی ہے کہ کسی بات کی طرف صرف اشارہ کر دیا جاتا ہے جبکہ اس کے پیچھے ساری کہانی قاری خود تخلیق کر لیتا ہے۔ بسا اوقات ناول میں ایک آدھ بات یا جملہ یا کوئی اقتباس راوی ایسا بیان کر دیتا ہے جس کے پیچھے کوئی حقیقت چھپی ہوئی ہے اور پوری کہانی چل رہی ہوتی ہے جس تک رسائی صرف چند باتوں اور اشاروں کی مدد سے ممکن ہے۔ اس نقطۂ نظر سے 'اگر وبا' کا جائزہ لیں تو اس میں ایک جملہ بار بار استعمال ہوا ہے جس کے پیچھے پوری ایک کہانی چھپی ہوئی مثلاً جب ڈاکٹر انیس اور ڈاکٹر مصطفیٰ ایک ایسے شخص سے گفتگو کر رہے ہیں جس ہسپتال میں چوری کی دوائیاں مہنگے داموں بیچ کر جاتا ہے۔

ڈاکٹر انیس نے کہا۔

''آپ کو معلوم ہے جس مریضہ کے ہاتھ آپ نے یہ وائل بیچے ہیں وہ لوگ کتنے غریب ہیں۔''

''میں نے نہیں بیچے''۔ ملوث نے قدرے تن کر کہا

''پھر''؟

''کمپنی کے میڈیکل ریپ نے''

''وہ میڈیکل ریپ پرسوں میرے لیے بھی ٹائی اور سوکس کا تحفہ لے کر آیا تھا۔'' (۴۹)

مذکورہ اقتباس میں حسن منظر نے جو لفظ استعمال کیا ہے 'میڈیکل ریپ' یہ پوشیدہ حقیقت کی بہترین مثال ہے۔ راوی نے صرف ایک لفظ استعمال کر کے ایک پوری کہانی بیان کر دی ہے۔ میڈیکل ریپ کو پڑھ کر قاری کے ذہن میں جو بات آتی ہے وہ یہ ہے کہ کوئی ایسی کمپنی ہے جو جعلی دوائیاں بناتی ہے اور پھر اس کمپنی کے تحت کام کرنے والے لوگ مختلف ہسپتالوں میں جاتے ہیں اور اور مریضوں کو وہ دوائیاں مہنگے داموں سیل کرتے ہیں۔ یعنی اس ایک لفظ کی وجہ قاری اس پورے گروہ تک رسائی حاصل کر سکتا ہے جو اس مقصد کے تحت کام کرتے ہیں یعنی غلط طریقے سے کام کرنے والے لوگوں کے لیے راوی نے میڈیکل ریپ کا لفظ استعمال کیا ہے۔ میڈیکل ریب سے ایک مراد راوی کی یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ لوگ جعلی ادویات خود نہ بناتے ہوں بلکہ مختلف میڈیکل سٹور یا ہسپتالوں سے چوری کرتے ہوں اور پھر آگے ان کو بہت زیادہ قیمت پر فروخت کرتے ہوں۔ اس کے علاوہ بھی میڈیکل ریپ سے بہت

سے مطالب برآمد کیے جاسکتے ہیں۔ یہ ایک لفظ اپنے پیچھے بہت سی پوشیدہ حقیقتیں رکھتا ہے۔ مذکورہ لفظ کے علاوہ اور بھی جگہوں پر اس طرح کی صورت حال پیش آئی جو اپنے اندر ایک گہری حقیقت چھپائے ہوئے ہے مثلاً اس کی ایک اور مثال پیش کی جاتی ہے جب میڈیکل ریپ میں ملوث شخص کو رنگے ہاتھوں پکڑ لیتے ہیں تو ڈاکٹر انیس اس سے مختلف سوال کرتا ہے کہ تم لوگ اس طرح کا غلط کام کیوں کرتے ہو وہ تو اپنی صفائی میں مندرجہ ذیل بات کہتا ہے۔

''اس لیے کہ اس میں ساری شام میں دس بیس روپے سے زیادہ کا الٹ پھیر نہیں ہوتا ہے۔
دوسرے یہ کہ معاملہ اس کی بیوی کا تھا جسے میں بھابھی کہتا ہوں۔'' (۵۰)

مذکورہ جملہ سن کر راوی مداخلت کرتا ہے اور اپنے خیال کو مستند بنانے کے لیے یہ بات کہتا ہے:

''اوفس سے باہر نکلتے ہوئے آخری جملے کا ایک ہی ترجمہ ہوسکتا تھا جو کرنا چاہو کرلو۔'' (۵۱)

یعنی راوی نے جو بات کہی ہے اس میں بہت سے معانی پوشیدہ ہیں۔ میڈیکل ریپ میں ملوث شخص خود کو بے گناہ ثابت کرنے کے لیے جو وضاحت پیش کرتا ہے وہ پُر معنی ہے جس کا مطلب ہے کہ وہ ملوث شخص ایک دوسرے شخص جس کو جوا کھیلنے کی لت ہے اس کی خاطر یہ کام کرتا ہے کیوں کہ وہ اس کو اپنی دانست میں جوے کی بری عادت سے باز رکھنا چاہتا ہے۔ اس کے بعد وہ یہ کہتا ہے ''معاملہ اس کی بیوی کا تھا جس کو میں بھابھی کہتا ہوں۔'' راوی اس ایک جملے پر زور دے کر کہتا ہے کہ اس بات کا ایک ہی مطلب ہوسکتا ہے جو کرنا چاہو کرلو۔ اس بات کے پیچھے جو فیکٹ موجود ہے وہ یہ ہے کہ ملوث شخص کا اپنے دوست کی بیوی کے ساتھ کوئی غلط تعلق ہے جس کو وہ بحال رکھنے کے لیے اپنے دوست کی خاطر یہ کام کرتا ہے تا کہ اس کی بیوی کے ساتھ اس کا تعلق ویسا ہی رہے۔ اس کے علاوہ ایک حقیقت اس کے اندر اور بھی ہوسکتی ہے کہ وہ ملوث شخص اپنی صفائی میں جو کچھ کہتا ہے اس کے بعد باہر جاتے ہوئے ڈاکٹر انیس کو کہہ جاتا ہے کہ میں نے میڈیکل ریپ کیا ہے اب تم لوگوں کا جو دل کرتا ہے وہ کرلو۔ یعنی لوگ اس قدر ڈھیٹ ہیں کہ غلط کام کر کے اس کو ٹھیک اور جائز ثابت کرنے کے لیے بھونڈی قسم کی توجیہات بیان کرتے ہیں اور پھر پوری ڈھٹائی کے ساتھ اپنی غلط بات پر قائم بھی رہتے ہیں۔ یہ مابعد جدید دور کی خصوصیات میں سے ایک خصوصیت ہے جس کو حسن منظر نے اپنے ناول میں بیان کیا۔

ناول میں تھیم اور آئیڈیالوجی بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ دونوں باتیں بیانیہ ڈسکورس میں

گوندھی ہوتی ہیں جن کو الگ کرنا نقاد کا کام ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر ناول میں چاہے وہ کوئی کہانی یا افسانہ ہی کیوں نہ ہو تھیم اور آئیڈیالوجی دونوں موجود ہوں۔ حسن منظر کے ناول 'وبا' کو اگر تجزیاتی طور پر دیکھیں تو پتا چلتا ہے کہ یہ ناول ایک تھیم کے تحت لکھا گیا ہے جس میں انسانی صورت حال دکھائی گئی ہے۔ سماج کے ان رویوں کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے جو دوسروں کے لیے بعض اوقات تکلیف دہ بھی ثابت ہوتے ہیں اور نقصان دہ بھی۔ ''وبا'' کے تھیم میں ایک گہری معنویت بیان ہوئی ہے اور سماجیاتی رویوں کو مختلف طریقوں سے بیان کرنے کی کامیاب کوشش ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ حسن منظر نے ''وبا'' میں جو تھیم بیان کیا ہے وہ 'سماجیاتی روّیے' ہیں۔ یہ روّیے منفی بھی ہیں اور مثبت بھی۔ اس صورتِ حال کو دیکھنے کے لیے پہلے ہم اس ناول کے مرکزی کرداروں ڈاکٹر انیس اور ڈاکٹر مصطفیٰ کو دیکھتے ہیں۔ یہ دونوں ڈاکٹر بہت مثبت روّیہ رکھنے والے اور ہمدرد ڈاکٹر ہیں جو اپنے ذاتی مقاصد کو اپنے پیشے کے آڑے نہیں آنے دیتے۔ ڈاکٹر ہونے کے علاوہ ان کی اپنی اپنی شخصیات بھی ہیں اور ایک ذاتی زندگی بھی ہے جس پر راوی نے بہت کم روشنی ڈالی ہے۔ لیکن اس سے پتا چلتا ہے کہ وہ نیک دل ڈاکٹر ہے، جو سب کی خدمت کو اپنا فرض سمجھتا ہے۔ ڈیوٹی کے دوران وہ مریضوں کو بغیر کسی بیماری کے خطرے کے چیک کر رہا ہوتے ہیں۔ حالاں کہ ہسپتال میں ڈفتھیریا اور چیچک وغیرہ کی وبا پھیلی ہوئی ہے۔ مختلف لوگوں کے روّیوں کو برداشت کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود وہ اپنے فرض سے پیچھے نہیں ہٹتے۔ راوی نے ڈاکٹر انیس کا جو کردار ہمارے سامنے پیش کیا ہے وہ ایک مخلص ڈاکٹر کا ہے لیکن اگر ناول کے تھیم کی تفہیم کریں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کی اپنی ایک شخصیت بھی ہے جس کو اپنے فرض کے آڑے نہیں آنے دیتا لیکن بعض جگہوں پر وہ اپنی شخصیت کا اظہار بھی کرتا ہے۔ یاد رہے کہ کردار اور شخصیت میں بہت باریک فرق ہوتا ہے۔ اگر اس فرق کو نظر انداز کر دیا جائے تو ناول کی تفہیم میں گڑبڑ ہوسکتی ہے۔ اگر ہم تھیم کو ناول سے ہٹ کر دیکھیں تو ڈاکٹر انیس محض کمزور انسان کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے جو اپنی ذاتی کوئی خواہش نہیں رکھتا۔ محبت کے جو دو تین تجربات ہوتے ہیں وہ بھی مضحکہ خیز ہیں اس میں اتنی بھی ہمت نہیں کہ وہ کسی لڑکی سے اظہارِ محبت کر سکے۔ لیکن اس کے اندر کہیں نہ کہیں شادی کرنے کی خواہش موجود ہے تا کہ اس کو ذہنی آسودگی حاصل ہو سکے۔

''انیس کی شادی ہونے والی ہے، پہلی اور یقیناً آخری کیوں کہ اسے یقین ہے کہ کسی کو بھ

سے محبت نہیں ہوئی۔ یہ بے وقوف نا جانے کیسے راضی ہوگئی۔...(۵۲)

پیالی کو سامنے سے دور کرتے ہوئے اس نے خود سے کہا۔ چائے اچھی تھی۔ اگر بیوی کو اچھی چائے بنانی نہ آتی ہوئی تو کیا حرج ہے۔ باجوری سے یہ کام لیتے رہیں گے۔"(۵۳)

ڈاکٹر انیس کی ذاتی شخصیت ہے جو ڈاکٹر کی شخصیت سے مختلف ہے بلکہ ڈاکٹر کے کردار سے مختلف ہے۔ لیکن اگر ہم ڈاکٹر انیس کی تقسیم کا تجزیہ کریں تو وہ ایک فرض شناس اور نرم دل رکھنے والا ڈاکٹر ہے۔ جو اپنے فرض کو ہر چیز سے مقدم سمجھتا ہے۔ حتیٰ کہ اس کو خود ذہنی سکون حاصل نہیں لیکن اس کے باوجود مریضوں کی دل جوئی کرتا ہے اور ان کو ذہنی سکون دینے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے اور خود یہ سکون حاصل کرنے کے لیے Sleeping Pills کھاتا ہے۔

"گیارہ بجے کے قریب انیس سو کر اٹھا۔ نیند کی گولی کا اثر ختم نہیں ہوا تھا اور لگتا تھا سر چیخ رہا ہے۔"(۵۴)

گر اسی تقسیم کو گہرائی میں دیکھیں تو واضح ہوتا ہے کہ خود ڈاکٹر انیس کی اپنی شخصیت تو ہے مگر وہ اسے اپنے فرض کے آڑے نہیں آنے دیتا۔

اگر اس ناول کو آئیڈیالوجی کے نقطۂ نظر سے پرکھیں تو پتا چلتا ہے کہ یہ ناول ترقی پسند آئیڈیالوجی کا علم بردار اور حلیف ہے۔ اس کے موضوع 'وبا' کو اگر اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو یہ ایک ایسا استعارہ بن جاتا ہے جو ایک پوری تہذیب کا احاطہ کرتا ہے۔ یہاں 'وبا' کو ہم صرف بیماریوں کی وبا نہیں کہہ سکتے بلکہ یہ وبا کسی قسم کی بھی ہوسکتی ہے جو تہذیبوں کو تباہ کر دیتی ہے۔ 'وبا' سے مراد وہ تمام معاشرتی برائیاں ہوسکتی ہیں جو کسی ملک کو تباہ کرسکتی ہیں اور وبا کی صورت میں چاروں طرف پھیل جاتی ہیں جن پر قابو پانا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہو جاتا ہے۔

جب کوئی وبا کسی ملک میں پھیلتی ہے تو اس کا ذمہ دار کوئی ایک شخص نہیں ہوتا بلکہ تمام معاشرتی رویے مل کر اس وبا کو تحریک دیتے ہیں اور پھر یہ بیماری ایک سے دوسرے کو اور دوسرے سے تیسرے کو اپنی لپیٹ میں لیتی چلی جاتی ہے حتیٰ ایک وقت ایسا آتا ہے کہ وہ تہذیب یا ملک مفلوج ہو کر رہ جاتا ہے۔ جس طرح اس ناول میں حسن منظر نے ہسپتال کا نقشہ کھینچا ہے جس میں چیچک کی وبا کی لپیٹ میں آنے والے مریضوں کو دھڑ ادھڑ داخل کیا جا رہا ہے لیکن اسپتال میں کوئی با قاعدہ علاج کا انتظام نہیں ہے اور نہ

حکومت اس طرف توجہ دیتی ہے۔ جب کہ بڑے آفیسرز اگر اسپتال کا معائنہ کرتے ہیں تو سو طرح کے کیڑے نکالتے ہیں اور ڈاکٹروں کے طریقۂ علاج سے غیر مطمئن ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود وہاں کوئی سہولت مہیا نہیں کی جا رہی نہ اسٹاف کے لیے اور نہ مریضوں کے لیے۔ حکومت عملی طور پر ان کو سہولیات مہیا نہیں کر رہی لیکن اس کے باوجود اسپتال کا تمام عملہ اپنی ذمہ داری ٹھیک طرح سے نباہ رہا ہے لیکن باہر سے آنے والے یعنی میڈیکل ریپ میں ملوث لوگ اسپتال کو مزید خراب کرنا چاہتے ہیں۔ ڈاکٹر انیس اور ڈاکٹر مصطفیٰ کی لاکھ کوشش کے باوجود کہیں نہ کہیں گڑبڑ پیدا ہو جاتی ہے۔

اگر ہم مذکورہ ساری صورت حال کو ایک قوم یا تہذیب پر لاگو کریں تو نتیجہ وہی نکلتا ہے جو اسپتال کی صورت حال کا ہے۔ چند لوگ اگر ملک یا قوم کو سدھارنے کی کوشش بھی کریں تو درمیان میں کچھ لوگ ایسے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں جو ان کوششوں کو ناکام بنا دیتے ہیں۔ جب کوئی معاشرتی برائی وبا کی صورت میں لوگوں میں پھیلتی ہے تو اس کو پھیلانے اور تحریک دینے والی کوئی بیرونی قوت بھی ہوسکتی ہے جو اپنی ذاتی اغراض کے لیے لوگوں کو استعمال کرتے ہیں مثال کے طور پر دہشت گردی جیسی وبا کے پیچھے اگر دیکھا جائے تو غیر ملکی طاقت کارفرما نظر آتی ہے۔ جس کے اپنے مخصوص مقاصد ہیں اور اس مقصد کے لیے استعمال کرنے والوں کو ان سے دور رکھا جاتا ہے۔ جس طرح ناول 'وبا' میں 'میڈیکل ریپ' ایک بیرونی قوت کے طور پر ہسپتال میں وارد ہوتا ہے اس مقصد کے تحت ہسپتال میں آنے والے لوگ ان مقاصد سے بے خبر ہیں جو ایک بہت بڑی میڈیکل ریپ کمپنی رکھتی ہے۔ اسی طرح بیرونی قوتیں اپنے مقاصد کے لیے لوگوں کو استعمال کرتی ہیں۔ معاشرتی برائیاں جو وبا کی صورت میں پھیلتی چلی جاتی ہیں ان کا سد باب کرنے کے لیے چند لوگ بیڑا اٹھا بھی لیں تو ان کو اس طرح پسپا کر دیا جاتا ہے کہ وہ آخر کار اسی سسٹم کا حصہ بن جاتے ہیں اور انھی برائیوں کے ساتھ سمجھوتا کر لیتے ہیں۔ اس طرح یہ ناول آئیڈیالوجیکل نقطۂ نظر سے اہم ناول ہے۔

دو مختصر ناول

بیر شیبا کی ایک لڑکی

حسن منظر نے اپنے ناول یا ناولٹ (بیر شیبا کی ایک لڑکی) کو بیان کرنے کے لیے جس راوی کا انتخاب کیا ہے وہ ناول کا کردار بھی ہے اور راوی بھی۔ سارا ناول کردار راوی کے گرد گھومتا ہے۔ کردار راوی چوں کہ 'میں' کا صیغہ استعمال کرتا ہے اس لیے ہر جگہ بیانیے میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے اور سارا بیانیہ 'میں' کے ارد گرد چلتا رہتا ہے۔ ناول چاہے ہمہ دان راوی بیان کرے یا واحد متکلم حاضر یا واحد متکلم غائب یا پھر کردار راوی، ناول میں اسے مواقع آتے ہیں جہاں تقریباً ہر کردار راوی بن جاتا ہے چاہے مختصر عرصے کے لیے ہی کیوں نہ ہو کیوں کہ جب بیانیہ کردار کی دسترس میں جاتا ہے تو وہ کردار ہی راوی بن جاتا ہے یہ صورتِ حال مکالمات کی صورت میں پیش آتی ہے۔ یعنی راویانہ انتقالات ہوتے ہیں۔ بیانیہ ایک کردار سے دوسرے اور دوسرے تیسرے یا دوبارہ بنیادی راوی کے پاس لوٹ آتا ہے۔ اس طرح یہ سلسلہ پورے ناول میں جاری رہتا ہے۔ راویانہ انتقالات کے بغیر کوئی بھی کہانی اپنا صحیح تاثر پیش نہیں کر سکتی۔ جس کہانی میں راویانہ انتقالات کی صورت پیدا نہیں ہوتی وہ ایک طرح سے مضمون کی شکل اختیار کر لیتی اور دلچسپی کا عنصر تقریباً ناپید ہوتا ہے۔ اس لیے راویانہ انتقال سے کہانی میں زیادہ وسعت اور دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ مکالمات کے ذریعے لازمی طور پر راویانہ انتقال واقع ہو۔ بعض اوقات مکالمات کے باوجود کہانی صرف ایک ہی راوی کے تصرف میں رہتی ہے۔

مثلاً:

"میں نے کہا "ہنسیں کیوں"؟

بولی، مجھے ڈاکٹر بھورے یاد آ گئے تھے۔

وہ کب تمھاری زندگی میں آ گئے تھے"؟ میں اٹھتے اٹھتے بیٹھ گیا

"کئی ایک کی طرح آتے آتے رہ گئے۔" (۵۵)

"میں نے کہا لگ رہا ہے" دہلی میں بیٹھی ہوں"

اس نے کہا، "مہاراشٹر کے ایک گھر میں"

میں نے پوچھا "تمھاری بیوی کہاں ہیں"

اس نے کہا "پونے میں" (۵۶)

مذکورہ بالا مکالمات میں اگر دیکھا جائے راویانہ انتقال کی صورت حال پیدا نہیں ہوئی کیوں کہ کہانی مسلسل ایک ہی راوی کی گرفت میں ہے۔ ان مکالمات میں رسمی انتساب موجود ہے اس مکانی انتقال کی صورت پیدا نہیں ہوئی۔ "میں نے کہا"، "اس نے کہا" وغیرہ ایسے جملے ہیں جو رسمی انتساب سے مزین ہیں اس لیے بیانیہ ایک ہی راوی آگے بڑھا رہا ہے۔ اگر یہ مکالمات مذکورہ بالا رسمی انتساب سے خالی ہوتے تو راویانہ انتقال کی صورت پیش آتی تھی۔ مکانی نقطۂ نظر میں اس طرح کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی۔

"اور بچے کا کیا ہوتا"

"اسے چرچ لے لیتا" (۵۷)

"تم نے کہاں سے سنا"؟

"سنا نہیں پڑھا ہے" (۵۸)

"نہیں میں تمھیں ذرا خوش کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔"

وہ ناممکن ہے۔ سوال وہی اب بھی ہے جب سے ہے۔ جب ڈیوڈ نے میری باتوں کو سمجھنا شروع کیا تھا اور اپنے باپ کے بارے میں پوچھا اور جب اپنے رنگ کا مجھ سے مختلف ہونے کا اسے احساس ہونے لگا تھا۔ ایک دن اس نے سکول سے آ کر مجھ سے پوچھا تھا۔

"یہ ایڈیے کون شخص ہے۔"

کسی بچے کے باپ کا ایسا نام نہیں ہے۔

کب تک میں اس اذیت کو جھیل سکتی ہوں۔

ضروری تو نہیں کہ تم ان خیالات کے ساتھ ساتھ سکون سے رہنے کی سوچ

''پھر''؟

انھیں غلط اور بے مقصد سمجھ کر ان سے بے اعتنائی برتو۔

تمھارا خیال ہے میں ایسا کر سکتی ہوں؟ خیال غلط نہیں صرف مجھے تھکا جاتے ہیں۔'' (۵۹)

مذکورہ بالا مکالمات میں رسمی انتساب کا اہتمام نہیں کیا گیا۔ یہ مکالمات براہ راست دو کرداروں کے درمیان تبدیل ہو رہے ہیں۔ ان میں کوئی ایسی بیرونی طاقت نہیں ہے جو بیانیے کو اپنے گرفت میں رکھے۔ ان مکالمات میں آزادانہ طور پر مکانی نقطۂ نظر تبدیل ہو رہا ہے اور بیانیہ ایک کردار سے دوسرے اور پھر دوسرے سے پہلے کے درمیان گردش کر رہا ہے اور آگے بڑھ رہا ہے۔ ان مکالمات میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مکانی نقطۂ نظر سے راویانہ انتقال واقع ہوا ہے۔

راویانہ انتقال کے نقطۂ نظر سے جب ہم زیر تبصرہ ناولٹ (بیرشیبا کی ایک لڑکی) کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اس میں دو راوی نظر آتے ہیں اور دونوں کردار راوی ہیں۔ ان میں سے ایک نسوانی راوی کردار ہے، جس کے گرد کہانی کے تار و پود تشکیل دیے گئے ہیں اور دوسرا مرد کردار ہے جو کہانی کا عینی شاہد ہے۔ دراصل یہ اس کی ایک طرح سے آپ بیتی ہے جو سفر کے دوران اس کے ساتھ پیش آئی۔ سفر کے دوران لیبکا جو کہ ناولٹ کا مرکزی کردار اور راوی بھی ہے، سے مصنف کی ملاقات ہوتی ہے اور دونوں میں گہری دوستی ہو جاتی ہے۔ ایک عرصے کے بعد مصنف کی دوبارہ جب اس سے ملاقات ہوتی ہے تو دونوں ایک دوسرے کے حالات جاننے کے لیے اپنی اپنی کہانی سناتے ہیں یعنی ان پر اس عرصے میں کیا کیا ہوا جس عرصے میں وہ ایک دوسرے سے بے خبر رہے تھے۔ اس طرح کہانی میں دو مرکزی راوی ہیں۔ ان دونوں کی مدد سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ کہانی شروع ہوتی ہے تو راوی کہانی میں موجود دوسرے راوی یا جس کو ہم فی الحال کردار ہی کہتے کے متعلق معلومات فراہم کرتا ہے کہ مثلاً

''اس کی عمر کیا ہوگی؟ یہی پینتالیس چھیالیس یہ وہ عمر ہوتی ہے جب، یا اس سے کچھ پہلے عورتیں خود کو اچانک بوڑھی لگنے لگتی ہیں۔ لیبکا کو نہ سنگ ہائے میل کے ایک طرف لکھے ہندسوں میں دلچسپی رہی تھی نہ دوسری طرف کہ کتنے میل نکل آئے اور اندازاً کتنے رہ گئے ہیں۔ منزل سے نزدیک ہوتے جانا یا دور، اس کے لیے یکساں اپنی اہمیت کھو چکے تھے۔ کہاں سے چلی تھی کہاں تک پہنچی تھی یہ سوال نہیں تھے۔ جن کے بارے میں وہ ان دنوں

سوچ رہی تھی جب آٹھ سال بعد میری اس سے اچانک مڈبھیڑ ہوئی تھی۔'' (۶۰)

مذکورہ بالا اقتباس میں راوی ہمیں ناول کے مرکزی کردار سے متعارف کرواتا ہے۔ جس کا نام لیبکا ہے اور راوی آٹھ سال بعد دوبارہ ملتا ہے۔ اس طرح لیبکا راوی کو اپنی ان آٹھ سالوں کی بپتا سناتی ہے۔ اس طرح بیانیے میں ایک سطح پر آ کر اس کو راوی کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ راوی لیبکا کے بارے میں قاری کو مزید معلومات فراہم کرتا ہے کہ یوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ خود قاری سے اپنا تعارف کرواتی ہے۔

''میں بیرشیبا کی ہوں''

یعنی ہماری سترہ پیڑھی پیچھے اجداد شیبا کے کنویں کے پاس بسے ہوئے تھے

تم صحیح کہہ رہے ہو

میرا خیال تھا تم پولینڈ کی ہو۔ (۶۱)

آگے جا کر راوی مزید اس کے خد و خال کے بارے میں قاری کو بتاتا ہے کہ

''وہ اپنی پرانی طرح مسکرائی

''اس میں نیا کیا تھا؟ ہمیشہ کی طرح پسلیوں کے اوپر آگے سے سپاٹ تھی اور اسی طرح پسلیوں کے نیچے پیچھے سے بھی سپاٹ... بغیر خوشوں اور ٹہنیوں کے پتوں کے کھجور کے درخت جیسی وہ مجھے ہمیشہ نظر آتی تھی۔ اب اس زمین میں جہاں پہلے اونٹوں کے قافلے چلتے تھے یہ کھجور کے درخت کی تشبیہ اس پر پہلے سے زیادہ صادق آتی تھی۔'' (۶۲)

یعنی راوی جس کردار سے، جس کو ہم ناول کا دوسرا راوی کہہ سکتے ہیں کیوں کہ آگے چل کر زیادہ تر کہانی اس راوی کے ذریعے بیان ہوئی ہے، قاری کا تعارف کرواتا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کردار راوی جسمانی طور پر کوئی کشش نہیں رکھتا لیکن اس کے باوجود راوی کے اس کے ساتھ گہرے روابط ہیں بلکہ نہ صرف راوی کے اس کے علاوہ بھی جو اس کی زندگی میں لوگ آئے وہ بھی اس کی طرف کشش کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس طرح راوی نے ایک زندہ کردار تخلیق کیا ہے جو قاری پر اپنے نقش چھوڑ جاتا ہے۔ بہرحال ناول کے بیانیے سے یہ بات سمجھ آتی ہے کہ اس کا دوسرا راوی جس کے متعلق قاری جانتا ہے اس لیے اس کو ہم واحد متکلم حاضر راوی کہہ سکتے ہیں لیکن پہلا راوی جس کے بارے میں ہم نہیں جانتے اور نہ ہی بیانیے میں اس کے بارے میں کوئی معلومات ملتی ہے۔ ہم صرف اتنا جانتے ہیں

کہ راوی بیان کر رہا ہے وہ کون ہے؟ کرتا کیا ہے ان باتوں کے متعلق ہمیں کچھ پتا نہیں۔ اس طرح ہم اس کو واحد متکلم غائب راوی کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے تو ناول میں بیک وقت دو راوی ایک واحد متکلم غائب اور دوسرا واحد متکلم حاضر جس کو قاری لیبکا کے نام سے جانتا ہے۔

راویانہ انتقالات زمانی بھی ہوتے ہیں اور مکانی نقطۂ نظر سے بھی ہوتے ہیں۔ مکانی نقطۂ نظر وہ تبدیلیاں ہیں جو کرداروں کے درمیان واقع ہوتی ہیں یعنی کہانی تھوڑی دیر کے لیے جب کردار کی دسترس میں جاتی ہے تو اس وقت مکانی نقطۂ نظر کا انتقال ہوتا ہے۔ اس انتقال کی مختلف سطحیں ہوتی ہیں یعنی راوی 'ہم'، 'وہ' اور 'میں' کے صیغے میں ہم کلام ہوتا ہے۔ چوں کہ زیر بحث ناولٹ واحد متکلم غائب کی صورت میں بیان کیا جا رہا ہے تاہم قدرتی طور پر 'میں' کا صیغہ تقریباً ناول میں ہر جگہ استعمال ہوتا ہے اس لیے 'ہم' یا 'وہ' کے تحت بیان کیے گئے بیانیے کا جائزہ لیتے ہیں۔

- تھوڑی پہلے ہم اپنے دن بھر کے کام کا جائزہ لے رہے تھے۔
- واپسی پر ہم ہلکی پھلکی گفتگو کر رہے تھے کیوں کہ کام سے متعلق باتیں پچھلے دو دنوں میں ہر وقت ہوتی رہی تھیں۔
- ہم ایک دریا پر کے تھے جس کا پل نہیں تھا اور ہمیں دوسرے کنارے سے آنے والی فیری کا انتظار کرنا پڑا تھا۔
- ہم نے اپنے اپنے کیمرے سے ایک دوسرے کی ان گنت تصویریں لے ڈالیں۔
- اس بار ہم دونوں دل کھول کر ہنسے۔
- ایک بار پھر ہم ایک ریستوران میں بیٹھے تھے۔
- اب یہ مجھے یاد نہیں ہے آخری بار اس شہر میں ٹہلتے ٹہلتے تھک کر ہم کہاں بیٹھے تھے۔
- ہم دونوں کے قدم بھی جیسے زمین نے پکڑ لیے تھے۔
- ایسی کوئی جگہ نہیں ہے جہاں بیٹھ کر ہم ایک ریفر (چرس بھرا سگریٹ) پی سکیں۔
- ہم افریقی دیہاتوں میں دیکھا کرتے تھے۔
- پہلے ہم خود کو اس زمین کا سمجھتے تھے پھر دوسرے ملکوں کے لوگ یہاں آئے۔

مذکورہ بالا ٹکڑوں میں راوی واحد متکلم غائب سے یا واحد متکلم حاضر سے تبدیل ہو کر ہم میں منتقل

ہو گیا ہے۔ پہلے کہانی واحد راوی کے ذریعے بیان ہو رہی تھی پھر 'ہم' کے صیغے میں تبدیل ہو گئی۔ لیکن بیانیے میں یہ کیفیت صرف تھوڑی دیر کے لیے ہوتی ہے۔ اس کے بعد دوبارہ کہانی اپنی اصل شکل میں آ جاتی ہے۔ کہانی میں مکانی نقطۂ نظر کی تبدیلیاں مصنف کی مجبوری ہوتی ہیں کیوں کہ ان تبدیلیوں یا انتقالات کے بغیر کہانی کی تکمیلیت مشکوک ہو جاتی ہے۔ جب کہانی میں راوی 'ہم' کے صیغے میں راوی سے ہم کلام ہوتا ہے تو اس سے اجتماعی تاثر پیدا ہوتا ہے۔ یہ ہم کوئی بھی ہو سکتا ہے۔ راوی خود کے لیے بھی 'ہم' کا صیغہ استعمال کر سکتا ہے اور کہانی میں موجود دوسرے کرداروں کو اپنے ساتھ ملا کر 'ہم' کہہ سکتا ہے۔ بہر حال صورت حال کوئی بھی ہو مکانی نقطۂ نظر کی تبدیلی ضروری ہوتی ہے۔

بسا اوقات راوی خاص طور پر کردار راوی جو واحد متکلم حاضر کی شکل میں قاری سے ہم کلام ہوتا ہے، یک دم غیر جانب دار ہو جاتا ہے اور خود کو بیانیے سے باہر رکھ کر بات کرتا ہے جیسا کہ ہمہ دان راوی تکنیک استعمال کرتا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ 'ہم' سے 'وہ' کے صیغے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس طرح وہ خود کو بیانیے سے باہر کی طاقت ظاہر کر رہا ہوتا ہے۔ اس طرح کی تبدیلی بھی صرف تھوڑی دیر کے لیے ہوتی ہے یا پورے ناول میں کہیں کہیں جملوں کی شکل میں نظر آتی ہے اس کے بعد دوبارہ کہانی اصل راوی کے تصرف میں لوٹ جاتی ہے۔

- وہ پتا نہیں بڑبڑا رہی تھی یا مجھ سے مخاطب تھی۔
- وہ کب تمھاری زندگی میں آئے تھے۔
- وہ شاید اتنی شدید نہیں ہوتی ہے۔
- وہ کچھ دیر میری انگلیوں کو دیکھتی رہی پھر سر جھکا کر بیٹھ گئی۔
- وہ اس لمحے کی گرفت میں تھی جب ایک شخص سوشل زندگی کی دروغ گوئی، نسلی اور مذہبی تعصبات، اپنے طبقے اور اپنی کمیونٹی کے معیار کے مانگے کے پر نوچ کر پھینک سکتا ہے۔
- وہ کیوں خود کو اس سزا بھگتنے کے لیے راضی کرنے اور اپنا سر پھٹوانے لگا۔
- وہ دلچسپی سے کہانی سننے لگی جیسے میرے ساتھ کار میں برابر کی سیٹ پر بیٹھی ہو۔
- ''وہ چونک پڑی'' کچھ میری سی کہانی ہے۔
- کیا حرج ہے اگر وہ بھی زمین پر بکھرے ہوئے یہودیوں (Diasporce) میں سے ایک ہو

گئی ہو۔

مذکورہ بالا ٹکڑوں پر غور کریں تو یہ بات واضح ہے کہ راوی ان تمام بیان کردہ سطور میں غیر جانب دار ہے'وہ' کے صیغے سے راوی کے مکانی انتقال کی صورت حال صاف ظاہر ہے یعنی پہلے راوی واحد متکلم حاضر کے صیغے میں کہانی بیان کرتا ہے اور اس کے بعد 'وہ' کے صیغے میں گفتگو کرتا ہے تو غیر جانب دار ہو جاتا ہے اور خود کو کہانی سے باہر کی طاقت دکھاتا ہے۔ کہانی میں مکانی انتقال اور راویانہ انتقال کی صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں لیکن یہ انتقال بالکل مختصر عرصے کے لیے واقع ہوتے ہیں وہ بھی اس صورت میں جب کہانی میں رسمی انتساب نہ ہو یعنی کہانی براہ راست بیان کی جاری ہو بغیر کسی کے سہارے کے۔ جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے کہ زیر بحث ناول میں دو راوی ہیں جو بیانیے کی تکمیلیت میں حصہ لے کر رہے ہیں۔ ان میں سے ایک میل راوی ہے اور ایک فی میل راوی ہے۔ کہانی شروع ہونے کے بعد کے زیادہ تر واقعات دوسرا راوی یعنی واحد متکلم حاضر راوی بیان کرتا ہے جس کا تعارف شروع میں پہلا راوی کرواتا ہے۔ اس طرح پوری کہانی ان دونوں کے درمیان مکانی انتقالات کے ذریعے آگے بڑھتی ہے اور بغیر کسی رسمی انتساب کے۔ اس بات کا اندازہ ہم اس بات سے لگا سکتے ہیں کہ کہانی جب ایک راوی بیان کرتا ہے تو دوسرا بغیر کسی رسمی سہارے کے درمیان میں اپنی کہانی شروع کر دیتا ہے اور ہمیں 'کرتی'، 'کرتا' وغیرہ سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ کہانی میں راوی کا مکانی انتقال واقع ہوا ہے۔ اس طرح یہ صورت حال پوری کہانی میں جاری رہتی ہے۔

کہانی زمانی انتقال سے بھی اسی طرح گزرتی ہے جس طرح مکانی انتقال سے گزرتی ہے۔ زمانی انتقالات تین قسم کے ہوتے ہیں۔ یعنی بعض اوقات راوی حال سے ماضی کی طرف جاتا ہے اور یا ماضی سے مستقبل کی طرف یا پھر مستقبل میں خود کو رکھ کر ماضی یا حال کی بات کرتا ہے۔ اس کا بھی ہم اندازہ 'تھا'، 'ہے' اور 'ہوگا' سے لگا سکتے ہیں۔ بعض اوقات کہانی میں یہ ہوتا ہے کہ راوی حال میں کہانی بیان کرتا ہے لیکن کوئی واقعہ یاد آنے پر ماضی میں چلا جاتا ہے اور پھر کہانی ماضی کے واقعات کے ساتھ چلتی ہے۔ 'بیرشیبا کی ایک لڑکی' میں بھی یہ صورت حال نظر آتی ہے۔ جب کہانی کا واحد متکلم راوی لیبکا سے آٹھ سال بعد ملتا ہے تو وہ اس کو ان آٹھ سالوں کے درمیان پیش آنے والے واقعات سناتی ہے۔ ظاہر ہے یہاں پر کہانی حال سے ماضی کی طرف سفر کرتی ہے مثلاً

''ایک شام لیبکا اور میں ریسٹ ہاؤس کے مشرق کی سمت بنے ہوئے برآمدے میں بیٹھے ہوئے تھے کہ وہ اچانک ہنس پڑی... میں نے کہا ہنسیں کیوں۔ (۶۳)

بولی مجھے ڈاکٹر بھورے یاد آ گئے تھے... بے چارہ بیوی کو انڈیا چھوڑ کر آ گیا تھا۔ زاریا کی جس کانفرنس میں تم سے ملاقات ہوئی تھی اور تم نے اپنا تعارف کراتے ہوئے بتایا تھا ٹرانسفر ہو کر اوکنیا آرہے ہو اسی میں ڈاکٹر بھورے سے ملاقات ہوئی تھی... وہاں سے اٹھتے وقت اس نے مجھے رات کے کھانے کی دعوت دی تھی بلکہ پروگرام کے مطابق مجھے ہوٹل سے اپنے گھر لے جانے آیا تھا۔'' (۶۴)

مذکورہ بالا واقعات راوی ماضی میں پیش آنے والے بیان کر رہا ہے۔ ان کے ملاقات کے علاوہ تقریباً لیبکا کے ساتھ پیش آنے والے واقعات ماضی میں بیان ہوئے ہیں مثلاً لیبکا کا مختلف لوگوں سے افیئر، ڈاکٹر ایڈیے سے اس کے بچے کی پیدائش کا واقع، اپنے ماں سے بچھڑنے کا واقع اور کس کس طرح وہ اپنی زندگی گزارتی رہی چوں کہ وہ ایک نرس تھی اس لیے مختلف جگہوں پر اس کا ٹرانسفر اور میٹنگ میں جانا اور وہاں کے حالات سبھی کچھ ماضی میں بیان ہوا ہے۔ اس طرح راوی حال میں رہ کر ماضی میں پیش آنے والے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ لیکن حال سے ماضی میں جاتے ہوئے ایک بہت بڑا وقتی خلا ہے جس کو راوی نے تقریباً سیکنڈ میں طے کیا ہے۔ مثلاً کار میں بیٹھے ہوئے وہ جب اپنے بچپن کا واقع سناتی ہے کہ کس طرح اس کے ماں باپ نے نازی فوجیوں سے اس کو بچایا تھا اور خود اپنی جانوں کی پرواہ کیے بغیر نازی فوجیوں کے ہاتھوں مرنے کے لیے تیار ہو گئے تھے۔

''میرے ماں، باپ ایک دوسرے کا ہاتھ تھامے مجھ سے دور ہوتے گئے لیکن انھوں نے میرے لیے جو سب سے بڑی قربانی دی وہ یہ تھی کہ ایک ایک بار بھی پلٹ کر انھوں نے مجھے نہیں دیکھا۔'' (۶۵)

مذکورہ اقتباس میں راوی نے جو بیان کیا ہے وہ تقریباً چالیس سال پہلے پیش آنے والا واقع ہے لیکن راوی نے اتنے بڑے وقتی خلا کو چند سیکنڈ میں عبور کیا ہے یقیناً اس دوران اور بھی بہت کچھ ہوا ہوگا جس کا ذکر راوی نے نہیں کیا لیکن صرف چند واقعات کا ذکر کیا ہے اور باقیوں کو ان کہا چھوڑ دیا ہے۔ حال سے ماضی کے درمیان جس 'وقت' کو راوی نے حذف کر دیا ہے اس کو منسوخی وقت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

زیر بحث ناولٹ میں بیشتر واقعات ماضی میں ہی بیان ہوئے لیکن کچھ زمانی نقطۂ نظر اس طرح کے بھی ہیں جو مستقبل میں بھی پیش ہوئے لیکن ان کا دورانیہ ماضی سے کم ہے۔ مثلاً

- کتنے دن میں ان خیالات کا مقابلہ کرتی رہوں گی۔
- کتنے دن میں ڈیوڈ کے ساتھ اتنا جھوٹ بولنے کے بعد رہ سکوں گی۔
- کیا حقیقت کی آگاہی سے اس کا کچھ بھلا ہوگا۔
- کچھ دیر سوچ کر اس نے کہا مجھے اس کا افسوس ہوگا۔ (۶۶)
- یہ آج کی عمارتیں کتنے دن کھڑی رہیں گی۔
- لگتا ہے تم نے پیدا ہونے سے پہلے دوسری لڑکی کا نام سوچ رکھا ہوگا۔
- ال آل والے تمہارے اس تحفے کو ملک سے باہر نہیں جانے دیں گے۔
- ایک ایکسیس بیج کا چھنا مجھ پر لگائیں گے۔
- یاریب نے ایلف کو عورتوں میں ابورشن ریٹ کو کم کرنے کا مشورہ دینے کے لیے بلایا ہوگا۔
- اب میں تم سے تنہائی میں ملنے کی کوشش نہیں کروں گا۔

مذکورہ بالا سطور میں جو زمانی نقطۂ نظر کا انتقال ہوا ہے وہ حال سے مستقبل کی طرف ہے۔ حال سے مستقبل کی طرف وقتی خلا بڑھ جاتا ہے چاہے اس کا دورانیہ بہت کم ہو لیکن شک کا عنصر در آتا ہے یعنی مستقبل کے بارے میں راوی صرف قیاس کرتا ہے کہ یہ ہوگا لیکن ضروری نہیں کہ ویسا ہی ہو جس کا راوی نے ذکر کیا ہے اس سے مختلف بھی ہو سکتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ کچھ ہو ہی نہ صرف راوی نے ذکر کیا ہو کہ ہوگا لیکن وہ واقع ناول میں دوبارہ پیش نہ ہو جس کے بارے میں راوی نے پہلے سے پیشین گوئی کی ہے۔ یعنی مستقبل میں جو زمانی نقطۂ نظر کی تبدیلی ہوتی ہے اس کے گرد مسلسل ابہام لہراتا رہتا ہے۔ یہاں بھی حال سے مستقبل کے درمیان جو وقتی خلا ہے جس کو راوی نے نظر انداز کر دیا ہے وہ منسوخی وقت کہلائے گا۔

بسا اوقات راوی حال میں رہ کر حال کی ہی کہانی بیان کرتا ہے لیکن یہ کیفیت زیادہ دیر نہیں رہتی فوراً ہی راوی کو زمانی و مکانی زقندیں بھرنی پڑتی ہیں۔ جب راوی حال میں رہ کر حال ہی کی کہانی بیان کرتا ہے تو اس میں زمانی خلا بہت کم ہوتا ہے اور راوی کا نقطۂ نظر بھی محدود ہوتا ہے۔ وہ صرف وہی کچھ بتانے پر قادر ہوتا ہے جو کچھ پیش آ رہا ہوتا ہے اس لیے کہانی میں زمانی نقطۂ نظر محدود ہوتا ہے راوی کا۔

اس کو متوازی وقت بھی کہا جاتا ہے۔ یعنی کہانی جو بیان ہو رہی ہے اور وہ وقت راوی جس وقت میں موجود ہوتا ہے دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں اس کی مثالیں درج ذیل ہیں۔

- اپنی بیوی کا حال کہنے آئے ہو۔
- بیوی کے ذکر نے اس کے جذبات کی تندی کو کم کر دیا۔
- میں دروازے میں کھڑی رہی۔ ہاں میں نے اسے بند نہیں کیا۔ اس کا میں اقرار کرتی ہوں۔
- میں نے اسے کہا چلو دیوار گریہ دیکھ کر آئیں۔
- وہ بولی میری شکل کے بعد بھی کسی دیوار گریہ کو دیکھنے کی تمنا ہے۔
- میں نے رومال کے چوہے کو آزاد کیا اور منہ پونچھ کر رومال کو جیب میں رکھ لیا۔
- میری محبت خود غرضی کی ہے کہ وہ مجھے خوشی دینے کے لیے دنیا میں آیا ہے۔ میری زندگی کی تنہائی دور کرنے کے لیے۔
- میں نے اسے سامنے کی پیالی اور گلاس کو اٹھا کر میز کے وسط میں رکھ دیا، جیب سے رومال نکال کر میز پر پھیلا کر اس کی سلوٹیں دور کرنے لگا۔

مذکورہ بالا سطور میں راوی کا وقت اور وہ وقت جس میں کہانی بیان ہو رہی ہے دونوں متوازی چل رہے ہیں۔ جب کہانی کا وقت اور راوی جس میں موجود ہے وہ وقت متوازی چلتے ہیں تو اس کے درمیان وقتی خلا نہیں ہوتا اس لیے اس میں منسوخی وقت بھی نہیں ہوتا جس کو راوی عبور کر سکے۔

زیر تبصرہ ناول میں مصنف نے پوشیدہ حقیقتوں کی تکنیک سے بھی بڑی خوبصورتی سے کام لیا ہے۔ پورے ناولٹ کو جب ہم پڑھتے ہیں تو بعض جگہوں پر مصنف نے ایسے واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے جن کے پیچھے ایک حقیقت چھپی ہے۔ ان باتوں یا واقعات کو مصنف نے پوری طرح عیاں نہیں کیا لیکن اس کے باوجود پیاپے سے پتا چل جاتا ہے کہ راوی کی بات میں کون سی حقیقت پوشیدہ ہے یا وہ کون سی بات بتانا چاہتا ہے لیکن کسی مصلحت کی وجہ سے بتا نہیں سکا تاہم ان حقیقتوں کی طرف اشارہ ضرور کر دیا ہے جس سے قاری اصل واقع کو سمجھ جاتا ہے مثلاً:

''میرے دوسرے یہودی ملنے والے خود کو اسرائیلی بتاتے تھے اور اس کے دعوے دار تھے کہ ان کا خون بے میل تھا یعنی نسل کے جاری رکھنے میں ان کے پرکھوں میں سے کہیں کسی نے

گڑبڑ نہیں کی تھی۔ سب حضرت نوح کی کشتی میں سے اترنے والوں میں سے تھے... یا اگر تاریخ میں تھوڑا نزدیک آ جائیں سب اسی، پچھلے ذخیرے سے چلے آرہے تھے جو بنی اسرائیل کا تھا اور ان میں سے کسی کا ارادہ آنے والی نسل کو بے میل رکھنے کے لیے کسی قسم کی گڑبڑ کرنے کا نہیں تھا۔" (۶۷)

مذکورہ بالا اقتباس میں راوی نے بظاہر لیبکا کی نسل کے بارے میں بات کی ہے لیکن اس کے پیچھے اس نے جو پوشیدہ حقیقت بیان کی ہے جس کی تفصیل نہیں بتائی صرف بیان میں ان کی طرف اشارہ کر دیا ہے جس سے واقع نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ مثلاً حضرت نوح علیہ السلام کو حکم ہوا کہ اپنی قوم میں سے ایک ایک جوڑا (یعنی انسانوں اور جانوروں کا) اپنی کشتی میں بٹھالیں۔ انھوں نے ایسا ہی کیا۔ پھر اللہ تعالیٰ کا عذاب آسمان سے بارش اور زمین سے چشمے پھوٹنے کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اور پوری کی پوری بنی اسرائیل قوم تباہ ہوگئی سوائے ان کے جو اللہ اور اس کے پیغمبر نوح علیہ السلام پر ایمان لائے تھے اور پھر ان لوگوں میں سے جو حضرت نوح علیہ السلام کی کشتی سے اترے تھے ان سے دوبارہ نسل انسانی کا ارتقاء ہوا۔ بیانیے میں راوی جن یہودیوں کا ذکر کر رہا ہے وہ انھی سے تعلق رکھتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس بیانیہ سے راوی نے بنی اسرائیل کی ساری صورت حال بتا دی ہے جو کچھ ان کے ساتھ ہوا تھا۔ دوسری جگہ اس واقع کی طرف اس طرح اشارہ ہے۔

> "میں اور آسیہ اور ذون اس بڑے دریا کے کنارے جزیرہ طوطی کے ساحل پر کھڑے تھے اس تصویر کے پیچھے میں نے لکھا تھا۔ حضرت موسیٰ نے اس دریا کو فرعون کے لشکر سے بچنے کے لیے پار کیا تھا... جواب میں ان کا خط آیا اس میں انھوں نے لکھا۔ پیارے بیٹے حضرت موسیٰ نے سمندر کو پار کیا تھا دریا کو نہیں۔" (۶۸)

بعض اوقات راوی کسی واقع (مشہور) کے علاوہ بیانیہ میں ہی کہانی کے متعلق مزید معلومات فراہم کرتا ہے لیکن ان کی تفصیل بیان نہیں ان کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے تو اس کے پیچھے پوشیدہ حقیقت قاری پر عیاں ہو جاتی ہے۔ لیکن اس طرح کی صورت کا تعلق کہانی سے ہوتا ہے۔ مثلاً زیر بحث ناولٹ میں لیبکا کے بچپن کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جب دوسری جنگ عظیم اپنے اختتام پر بھی یعنی ۱۹۳۹ء کی بات ہے جب لیبکا چند سال کی تھی ان دونوں نازی فوجی یہودیوں کو چن چن کر قتل کر رہے تھے اور

اسرائیل اور برطانیہ میں سخت جنگ چھڑی ہوئی تھی۔ لیبکا کے والدین بھی اس عتاب کا شکار تھے لیکن انھوں نے لیبکا کو بچانے کے لیے ایک پولینڈ کی کرسچین فیملی کے حوالے کر دیا۔ اس واقعہ کا ذکر راوی نے واضح الفاظ میں نہیں کیا بلکہ اس طرح لکھا ہے:

> "تھوڑی دیر بعد جب دو نازی فوجی آئے تو اس غیر مرد نے اطمینان کے ساتھ کہا یہ میری بیوی ہے یہ ہماری بیٹی ہے ہم دونوں شوہر اور بیوی ہیں میرے ماں باپ نے ایک ساتھ کہا۔" (۶۹)

اس طرح وہ دو نازی فوجی لیبکا کے ماں باپ کو لے جاتے ہیں وہاں لے جا کر کیا سلوک کیا ہوگا اس کی تفصیل بھی راوی نے نہیں بتائی لیکن ظاہر ہے ان فوجیوں لیبکا کے ماں باپ کو بڑی بے دردی کے ساتھ ہلاک کر دیا ہوگا لیکن لیبکا کی جان بچ گئی اس پولینڈ کی کرسچین فیملی کی وجہ سے۔ راوی اگر ان تمام پوشیدہ حقیقتوں کی تفصیل بتاتا تو ناول کی فصاحت و بلاغت باقی نہ رہتی اور ایسا تاثر ملتا جیسے جنگ عظیم کے بارے میں کوئی مضمون پڑھ رہے ہیں کہانی کی لذت ختم ہو جاتی اس لیے مصنف اس طرح کی تکنیک استعمال کرتا ہے تاکہ کہانی کا کہانی پن برقرار رہے۔

جس قدر جس کہانی میں قوت ترغیب زیادہ ہوگی قاری اتنی ہی دل چسپی سے کہانی کو پڑھتا ہے۔ راوی کہانی کو قوت ترغیب سے لیس کرنے کے لیے اس طرح کہانی کو ترتیب دیتا ہے یا اس طرح کی صورت حال بیان کرتا ہے کہ قاری کی کہانی میں دلچسپی بڑھتی جاتی ہے۔ بعض اوقات راوی ایسا معمہ بیان کرتا ہے جس کی گرہ کشائی کے لیے قاری کہانی کو پڑھتا چلا جاتا ہے۔ کسی بھی کہانی کی کامیابی اور ناکامی کا انحصار اس میں پائی جانے والی قوت ترغیب پر ہے۔ جس کہانی میں جتنی زیادہ قوت ترغیب ہوگی وہ کہانی اس قدر مقبول اور کامیاب ہوگی۔ اس نقطۂ نظر سے جب ہم 'بیرشیبا کی ایک لڑکی' کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں قوت ترغیب کا عنصر بہت زیادہ ہے سب سے بڑا عنصر تو یہی ہے کہ مصنف نے لیبکا کی جو تصویر قاری کے سامنے پیش کی ہے یعنی اس کی شکل و شباہت کے لحاظ سے کوئی متاثر کون نہیں ہے لیکن اس کے باوجود وہ اپنے قاری کے ذہن پر اپنے نقوش چھوڑ جاتی ہے۔ بیانیے میں اس کے افیئر کا ذکر کیا ہے۔ جو شخص اس سے ملتا ہے وہ اس سے تعلق پیدا کیے بغیر نہیں رہتا۔ یہی بات قوت ترغیب کی حامل ہے اور قاری اس معمے کی نقاب کشائی کرنے کے لیے پورا ناول پڑھتا ہے۔ دوسری طرف دیکھا جائے تو

مصنف بھی اس سے متاثر نظر آتا ہے اور اس کے روابط اس سے قائم ہیں سفر کے دوران بھی اور اپنے ملک واپس آ کر بھی ان دونوں کے درمیان خط و کتابت جاری رہتی ہے اور ٹیلی فون پر بھی ان کی بات چیت ہوتی رہتی ہے۔ مصنف کی بیوی اور مصنف کے درمیان جس ناچاکی کی طرف اشارہ کیا ہے راوی نے لیکن تفصیل نہیں بتائی اس کی بھی بڑی وجہ ایکا ہی ہو سکتی ہے۔ دونوں میاں بیوی میں ناچاکی کی طرف راوی نے ناول کے پہلے صفحے پر ہی ذکر کر دیا تھا۔

''ان دنوں لگتا تھا بیوی سے میری علیحدگی کی نوبت آ گئی ہے اور میں اپنے مسائل سے بھاگ کر اسرائیل دو تین دن پہلے اڑ کر پہنچا تھا۔'' (۷۰)

اس کے بعد بیانیہ اپنی نارمل حالت میں بیان ہوتا چلا جاتا ہے۔ لیکن قاری کے ذہن میں یہ بات شروع سے ہی بیٹھ جاتی ہے کہ آخر کیا وجہ ہے کہ ان دونوں میں علیحدگی کی نوبت آ گئی ہے۔ بظاہر راوی نے اس کی کوئی وجہ نہیں بتائی۔ یہ بات بھی کہانی کو قوت ترغیب دینے کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ آخر تک یہ معمہ حل نہیں ہوتا کہ آخر دونوں کے درمیان کیا بات تھی۔ لیکن پوری کہانی پڑھ لینے کے بعد قاری قیاس کر سکتا ہے کہ ان دونوں میاں بیوی کے درمیان اور تو کوئی وجہ نظر نہیں آئی سوائے لبکا کے۔ اس طرح راوی نے مجموعی طور پر کہانی میں قاری کے لیے قوت ترغیب کا سامان فراہم کر دیا ہے۔

اگر اس ناولٹ کو تھیم اور آئیڈیالوجی کے لحاظ دیکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کہانی کے بیک راؤنڈ میں دوسری جنگ عظیم کے واقعات کی طرف اشارہ ہے۔ بظاہر یہ ناولٹ مصنف کے ایک سفر پر محیط ہے لیکن اس میں ایک ایسی لڑکی کی آئیڈیالوجی کارفرما ہے جو مصیبتوں کی ماری، آفت زدہ زمانے کی ستائی ہوئی لڑکی ہے جس کو کہیں پناہ نہیں مل سکی۔ اس کو جس کا ساتھ چاہے تھا اس کا ساتھ نہ مل سکا۔ وہ بھٹکتے پھرنے کی سزاوار ہے۔ اس کا یہودی ہونا اس سزا کو دو آتشہ بنا رہا ہے۔ اس کا تعلق ایک اجتماعی و موروثی بے قراری و آشفتگی سے جوڑ دیتا ہے جس میں اس کے لیے کوئی منزل نہیں کوئی جائے پناہ نہیں۔ اگر کوئی حرف تسلی ہے تو اپنی روداد سنانے میں ہے جو وہ مصنف کو سناتی ہے۔ اس طرح آئیڈیالوجی کے لحاظ سے لبکا ایک ایسا استعارہ بن جاتی جو ان تمام لوگوں کے لیے تراشا جا سکتا ہے جو دوسری جنگ عظیم کے دوران نازی فوجیوں کے ہاتھوں مارے گئے اور جو بچ گئے ان کو بھی کہیں پناہ نہ ملی۔ ان کا اپنا نہ کوئی گھر ہے اور نہ کوئی ملک وہ بے یار و مددگار اپنی زندگی کی گاڑی چلا رہے ہیں۔ اس

لیے یہ کہانی اپنی آئیڈیالوجی اور تھیم کے لحاظ سے مکمل اور کامیاب کہانی ہے۔

ماں بیٹی

کہانی میں راوی سب سے اہم ہستی ہوتا ہے ساری کہانی راوی کے نقطۂ نظر کے گرد گھومتی ہے۔ ماں بیٹی میں واحد متکلم غائب راوی کہانی بیان کر رہا ہے لیکن اگر دیکھا جائے تو زیادہ تر کہانی اس ناولٹ کے کردار کلیرس (آمنہ) کے ذریعے ہی بیان ہوئی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کہانی میں بنیادی طور پر دو کردار ہیں۔ کہانی کی شروعات واحد متکلم غائب راوی کرتا ہے لیکن اس کے بعد مکانی سطح پر تبدیلی ہوتی ہے اور راوی واحد متکلم غائب سے واحد متکلم حاضر تبدیل ہو جاتا ہے۔ ویسے اگر مجموعی طور پر اس کہانی کا جائزہ لیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ اس ناولٹ کی کہانی میں تین راوی ہیں دو ماں بیٹی اور تیسرا واحد متکلم غائب راوی۔ حسن منظر نے ان تینوں کے ذریعے سے کہانی بیان کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ کہانی کو شروع میں ہمہ دان راوی (واحد متکلم غائب) کرتا ہے لیکن اس راوی کی موجودگی میں کچھ دیر ہی رہتی ہے اس کے بعد تقریباً ساری کہانی واحد متکلم حاضر راوی بیان کرتا ہے جس کو ہم کلیرس کے نام سے جانتے ہیں، لیکن کبھی کبھار ہمہ دان راوی بھی کہانی میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا رہتا ہے۔

زمانی نقطۂ نظر سے بھی راوی نے زقندیں بھری ہیں۔ اس ناولٹ کی بنت کچھ اس طرح ہے کہ زمانی انتقالات سے گزرنا راوی کی مجبوری ہے۔ ماضی سے حال اور حال سے ماضی یا پھر حال سے مستقبل کی طرف انتقالات ناول میں موجود ہیں۔ ماں بیٹی میں یہ انتقالات بھی بہت زیادہ نظر آتے ہیں۔ راوی نے زیادہ تر واقعات ماضی میں جا کر بیان کیے ہیں۔ مثلاً

''کمرے کی ہر چیز سے پرانے پن کی بو آ رہی تھی۔ صوفوں کا کپڑا اور دروازوں کے پردے ایک ہی گزرے ہوئے زمانے کا پتا دے رہے تھے۔ چھوٹے صوفے کے برابر جس پر میں بیٹھی تھی، ایک بغیر کور کے میز تھی۔ دیواروں پر کئی جگہوں سے چھپکلیاں چل رہی تھی اور لگتا تھا بعض کے پیٹ انڈوں سے بھرے تھے۔ کمرے میں باہر سے تو اکا دکا آوازیں آ رہی تھیں لیکن مکان کے اندرونی حصے سے ایک بھی نہیں۔'' (۷۱)

اس طرح مذکورہ اقتباس کے علاوہ بیشتر واقعات اس ناولٹ میں حال میں رہ کر ماضی سے ہی

بیان کیے گئے ہیں۔ راوی (کلیرس) جو بھی واقعات بیان کرتا ہے وہ تقریباً سارے کے سارے ماضی میں جا کر بیان ہوئے ہیں۔ اس طرح راوی حال سے ماضی میں خود کو منتقل کرتا ہے اور درمیانی وقت کو منسوخ کر دیتا ہے یعنی اس وقت یا واقعات کا ذکر نہیں کرتا جو ان کے علاوہ واقع ہوئے ہیں جن کا وہ بیان کر رہا ہے۔ ماضی میں راوی صرف خاص خاص واقعات ہی بیان کرتا ہے جن کا تعلق کہانی سے ہوتا ہے باقی غیر ضروری تفاصیل کو حذف کر دیتا ہے مثلاً کلیرس عرف آمنہ اپنی بیٹی کو اپنے خاندان کی تفصیل بتاتی ہے وہ تفصیل بھی اس طرح کی ہے جن کا تعلق کہانی سے ہے ورنہ اس کی بیان کردہ تفصیل کے علاوہ بھی بہت سے واقعات ہیں۔ مثلاً وہ اپنی ماں اور نانی کی باتیں بتاتی ہے کہ اس کی نانی ایک خوبصورت عورت تھی اس کے نانا کے مرجانے کے بعد اس کی نانی ایک انگریز مارٹن کے گھر کام کرتی ہے اس وقت اس کی ماں یعنی کلیرس کی ماں جوانی کے مراحل طے کر رہی تھی آہستہ آہستہ انگریز مارٹن اس کی ماں میں دلچسپی لینا شروع کر دیتا ہے اور آخر کار وہ اس کے بچے کی ماں بننے والی ہو جاتی ہے۔ کلیرس کی نانی اس انگریز کو اپنا خدشہ ظاہر کرتی ہے لیکن وہ اس کو یقین دلاتا ہے کہ وہ اس سے شادی کرے گا لیکن ایسا نہیں ہوتا وہ واپس اپنے ملک چلا جاتا ہے اور کچھ عرصے کے بعد کلیرس کی پیدائش ہوتی ہے۔ انگریز مارٹن ان دونوں کو وہاں سے خرچا بھیجتا رہتا ہے اور اپنی کی گئی زیادتی پر شرمندہ بھی ہوتا ہے اور خط میں ان دونوں سے معافی مانگتا ہے۔ اس کے کچھ عرصہ بعد اس انگریز کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ کلیرس کی نانی ان کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ کلیرس جب بڑی ہوتی ہے تو وہ مختلف مذاہب سے متنفر ہو جاتی ہے اس لیے وہ فیصلہ کرتی ہے کہ وہ مختلف مذاہب کی خود گہرائی میں جا کر مطالعہ کرے گی اور پھر اس کے بعد کوئی فیصلہ کرے گی کہ اس نے کونسا مذہب اپنانا ہے۔ مختلف مذاہب کا مطالعہ کرنے کے بعد وہ اسلام کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے لیکن اس کی عیسائی برادری اس کو قائل کرتی ہے کہ وہ دوبارہ عیسائی ہو جائے لیکن وہ اپنے فیصلے پر سختی سے عمل کرتی ہے۔ اس دوران اس کی ملاقات ایک حمزہ نامی **شخص** سے ہوتی ہے جو اس کی خوبصورتی سے مرعوب ہو کر اس سے شادی کر لیتا ہے۔ اس کے بعد ان کے ہاں ایک بیٹی ہوتی ہے جو صومیہ ہے یعنی ناول کا موجودہ کردار ماں بیٹی جن کے نزدیک یہ کہانی گھومتی ہے۔ مذکورہ جتنی بھی معلومات بتائی گئی ہیں وہ ماضی میں جا کر وقوع پذیر ہوئی ہیں جن کو کلیرس راوی کی جگہ آ کر سناتی ہے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو یہاں پر زمانی اور مکانی دونوں طرح سے انتقال واقع ہوا ہے ایک مرکزی راوی یعنی واحد متکلم غائب راوی

سے کہانی واحد متکلم حاضر میں منتقل ہوتی ہے۔ یہاں پر مکانی انتقال ہوا ہے پھر جب یہ واحد متکلم راوی حال میں رہ کر ماضی کے واقعات بیان کرتا ہے تو یہاں پر زمانی انتقال ہوتا ہے لیکن ماضی سے حال کے درمیان مذکورہ واقعات کے علاوہ بھی بہت سے واقعات وقوع پذیر ہوئے ہونگے جن کا ذکر راوی نے غیر ضروری سمجھ کر حذف کر دیا ہے۔ ان واقعات کو منسوخی واقعات کہتے ہیں اور حال سے ماضی کی طرف راوی کا انتقال سیکنڈ کے وقفے میں طے ہوا ہے لیکن وہ وقت جس کو راوی نے چھلانگ لگا کر عبور کیا ہے اور اس کا ذکر نہیں کیا وہ منسوخی وقت ہے۔ ماضی سے حال اور حال سے ماضی میں جاتے ہوئے کہانی کی فوریت بڑھ جاتی ہے اور راوی حال کی نسبت زیادہ تفصیل سے واقعات بیان کر سکتا ہے۔

جس طرح راوی حال سے ماضی میں زقندیں بھرتا ہے اسی طرح ماضی سے مستقبل یا حال سے مستقبل کی طرف بھی زمانی انتقال کرتا ہے اور ماضی میں ہونے والے واقعات کے متعلق قیاس آرائی کرتا ہے۔ مستقبل میں انتقالات کے دوران بھی راوی کا نقطۂ نظر کافی حد تک وسیع ہوتا ہے۔ 'ماں بیٹی' میں جتنے بھی واقعات بیان ہوئے ہیں وہ زیادہ تر ماضی میں ہیں یا حال میں بیان ہوئے ہیں۔ مستقبل میں ہونے والے واقعات بہت کم ہیں۔

- پھر میرا خیال ہے سیدھے کندھے پر بیٹھے فرشتے نے الٹے کندھے پر بیٹھے فرشتے کا لکھا کاٹ دیا ہوگا۔
- جیور جیانا نے کہا، میں یاد رکھوں گی۔
- کچھ روٹیاں ڈال چکی ہوں باقی تب ڈالوں گی جب آپ کھانے بیٹھ جائیں گے۔
- سسٹر مجھے بھوک نہیں ہے اور نہ کھاؤں گی۔
- آج رات یہ تمھارا گھر ہے، تمھاری سسرال، ڈارلنگ تینوں ساتھ سوئیں گے۔
- خدا کے لیے یہ کام آپ میرے سامنے مت کیجیے اور جہاں جی چاہے انھیں لے جائیں میں کچھ نہیں کہوں گی۔
- ان کو اس وقت اس کی قیمت ادا کرنی ہوگی۔ (۷۲)
- میرا مشورہ یہ ہے تم اس شہر کو چھوڑ کر کسی اور چھوٹے شہر میں جا کر رہنے لگو ورنہ وہ تمھیں اور تمھاری بیٹی کو برابر تنگ کرتا رہے گا۔

- کیسے تنگ کرتا رہے گا۔
- دھمکیوں سے جھوٹا کیس بنائے گا۔
- وہ اتنے دن اس آس میں تھا کہ نرسنگ ہوم یا میٹرنٹی ہوم کھولے گا اور ہر کام تمھاری آڑ میں ہوگا۔
- بس میں اتنے دن اور اس شہر میں رہوں گی کہ مجھے پینشن ملنے لگے۔ کہیں اور چلی گئی تو اس سے بھی ہاتھ دھوبیٹھوں گی۔
- بلکہ ہم دو سے تو تم خوش قسمت ہو کہ پینشن ملنے لگے گی۔ (۷۳)

مذکورہ بالا سطور میں راوی نے جو کچھ بھی بیان کیا ہے وہ ابھی وقوع پذیر ہونا ہے۔ یہ اس وقت ہوگا جب راوی اپنی کہانی بیان کر چکا ہوگا۔ لیکن یہ بات کوئی بھی وثوق سے نہیں کہہ سکتا کہ جو کچھ اور جس طرح راوی نے مستقبل کے بارے میں قیاس کیا ہے یہ سب کچھ ویسے ہی ہوگا اور کیا ممکن کہ سب کچھ نہ ہو یا پھر اگر ہو تو اس سے مختلف ہو راوی کا مستقبل کے بارے میں واقعات کی طرف اشارہ کرنے کا مقصد اپنی اجارہ داری کا دکھاوا کرنا ہے۔ یعنی راوی قاری کو احساس دلاتا ہے کہ وہ جو چاہے اور جس طرح چاہے واقعات کی ترتیب بدل سکتا ہے کیوں کہ وہ اپنی ناولی دنیا کا خالق ہے اور خالق میں پائی جانے والی صفات کا اظہار وہ کسی نہ کسی طرح کرتا رہتا ہے۔

راوی ناول میں حال سے مستقبل یا ماضی کے واقعات بیان کرنے کے علاوہ بعض اوقات حال میں رہ کر حال کی کہانی اور واقعات بیان کرتا ہے۔ حال میں راوی کا وقت اور وہ وقت جس میں کہانی بیان ہوئی ہے دونوں موجود ہوتے ہیں۔ ان دونوں کا وقت مساوی اور متوازی چل رہا ہوتا ہے اور کہانی فوریت کم ہو جاتی ہے اور راوی کا نقطۂ نظر بھی محدود ہوتا ہے۔ اس زمانی نقطۂ نظر میں راوی صرف وہی بتانے پر قادر ہوتا ہے جو اس وقت وقوع پذیر ہو رہا ہے۔ مثلاً اس کی مثالیں درج ذیل ہیں۔

''لیکن اس کی بات سننے کو کلیرس نہیں رکی۔ بولی، اسلام کو میں کیوں چھوڑنے لگی۔ اس کا مطالعہ کر کے مسلمان ہوئی ہوں اور اب بھی ہوں۔ اس کے لیے مجھے اپنے رشتے داروں کو چھوڑنا پڑا لیکن مسز فتح یاب مجھے خود سے زیادہ آپ کے اسلام چھوڑنے کا خطرہ ہے کیوں کہ آپ نے اسے پڑھا ہی کہاں ہے اس پر غور ہی کب کیا ہے۔ شوہر کے دھوکا دینے سے وفاداری اور محبت متزلزل ہو سکتے ہیں ایمان نہیں۔ مسز کلثوم فتح یاب کے لہجے کی تلخی کو خفت

اور گھبراہٹ نے کند کر دیا۔'' (۷۴)

مذکورہ بالا اقتباس میں جو کچھ بیان ہو رہا ہے وہ اور راوی، جس وقت میں موجود ہے دونوں ایک ہی زمانی وقفے میں موجود ہیں اور ان دونوں کا وقت متوازی چل رہا ہے۔ ایک مثال اور درج ذیل ہے۔

''مما! آپ کو معلوم ہے میں کتنی امپورٹنٹ بات آپ سے کرنا چاہ رہی ہوں؟
جانتی ہوں کلیرس نے کہا لیکن تم یہ کیوں نہیں سمجھتی کہ میں اس کام کے سختی سے خلاف ہوں۔
جانتی ہوں اس میں تمھاری بربادی ہے وہ کیسے جیور جیانا نے کہا۔
''بہتر یہ ہے کہ مجھ سے ابھی اس معاملے میں رائے مت لو، جب چوبیس سال کی ہو جانا تب خود فیصلہ کرنا۔''
کہ واقعی ہی ایک لڑکی کا شادی کے بکھیڑوں میں پڑنا ضروری ہے۔'' (۷۵)

مذکورہ بالا صورت حال میں راوی کو زیادہ لمبی چھلانگیں نہیں لگانا پڑیں۔ اس زمانی لمحے میں راوی صرف موجود وقت میں رہ کر کہانی بیان کرتا ہے۔ اس لیے اس زمانی نقطۂ نظر میں راوی کی وسعت نظر میں کمی محسوس ہوتی ہے ماضی اور مستقبل کے معاملے میں۔

'ماں بیٹی' کا اگر قوت ترغیب کے حوالے سے جائزہ لیں تو اس میں بہت سا ایسا مواد مل جاتا ہے جو قوت ترغیب کا کام دیتا ہے۔ مثلاً کہانی کے شروع میں ہی راوی کا یہ کہنا۔

''آمنہ کا دوسرا نام کلیرس ہے لیکن اسے اس نام سے ایک محدود حلقے کے سوا کہیں اور نہیں جانا جاتا۔ صومیہ کا بھی ایک دوسرا نام ہے جور جیانا لیکن اسے بھی دوسرے نام سے صرف وہی لوگ جانتے ہیں جو آمنہ کا ذکر کلیرس سے کر سکتے ہیں۔ گھر پر جیور جیانا آمنہ کو مما کہتی ہے لیکن دوسرے ملنے والوں کے سامنے امی۔ دونوں کو ایک دوسرے سے الفت کی حد تک پیار ہے۔'' (۷۶)

مذکورہ بالا اقتباس کو پڑھ قاری کے ذہن میں متعدد سوالات ابھرتے ہیں کہ آخر ان ماں بیٹی کے دو دو نام کیوں ہیں؟ اور اگر ہیں تو پھر ان ناموں سے ایک مخصوص حلقہ ہی واقف کیوں ہے باقی کیوں نہیں؟ اور تیسری بات یہ ہے کہ آمنہ گھر میں جب اکیلی ہوتی ہے تو اپنی ماں کو مما اور دوسروں کے سامنے امی اس کی کیا وجہ ہے۔ یہ صورت حال قاری کے لیے قوت ترغیب کا مواد فراہم کرتی ہے۔ اس کے علاوہ

حالات میں بہت سے ایسے مقامات ہیں جہاں قاری چونکتا ہے اور پھر کہانی میں دلچسپی لیتے ہوئے باقی ماندہ کہانی پڑھتا ہے۔

حسن منظر نے کہانی میں جس ماں بیٹی کو دکھایا ہے وہ کرسچین فیملی سے تعلق رکھتی ہیں۔ لیکن کلیرس شادی سے پہلے مسلمان ہو گئی تھی۔ جس سے اس نے شادی کی (حمزہ) اس کے رشتے دار اور خود کلیرس کے رشتے دار یہی سمجھتے ہیں کہ شاید اس نے اپنی پسند کی شادی کرنی تھی اس لیے مسلمان ہوئی۔ حالاں کہ وہ بار بار ہر ایک کو یقین دلاتی ہے کہ وہ مسلمان شادی کرنے کے لیے نہیں ہوئی بلکہ شادی سے پہلے وہ اسلام قبول کر چکی تھی۔ پھر حمزہ اس کی زندگی میں آیا۔ حمزہ کی موت کے بعد اس کو بہت سی مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑا اس کو مجبور بھی کیا گیا کہ وہ دوبارہ عیسائی ہو جائے تو چرچ سے اس کو امداد مل جایا کرے گی۔ لیکن وہ ایسا نہیں کرتی۔ یہ ساری صورت حال قاری کے لیے قوت ترغیب کا کام دیتی ہے اور قاری کی ناول میں دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

زیر تبصرہ کہانی کا اگر ہم پوشیدہ حقیقتیں (فیکٹ) کے حوالے سے جائزہ لیں تو پتا چلتا ہے کہ حسن منظر نے اس تکنیک سے کام لینے کی کوشش کی ہے۔ ناول کے شروع میں یہ تکنیک کامیاب نظر آتی ہے یعنی جن باتوں کی طرف اس نے اشارہ کیا ہے ان سے قاری خود ہی اصل حقیقت تک پہنچ جاتا ہے لیکن انھوں نے آگے چل کر انھیں واقعات کی تفصیل بیان کرنا شروع کر دی جو بے جا ہے۔ مثلاً

"کبھی کبھی اس فلیٹ کے آخری دنوں میں جب نیور جیانا کی آنکھ کھلی تو اسے مما اور پپا کے جھگڑا کرنے کی آواز سنائی دی۔ کمرے میں دھینگا مشتی کی سی آوازیں آ رہی تھیں جیسے وہاں کئی آدمی ہوں اور یا ایک سے زیادہ عورتیں اور ایک مرد۔ وہ پپا کے اس فلیٹ میں آنے کا آخری موقع تھا۔" (۷۷)

مذکورہ بالا جو واقع بیان کیا گیا اس کو پڑھ کر قاری اندازہ لگا سکتا ہے کہ راوی کیا کہنا چاہتا ہے۔ یہ پوشیدہ حقیقت کی بہترین مثال تھی اگر آگے چل اس کی وضاحت نہ کی ہوتی۔ جب کلیرس اپنی بیٹی نیور جیانا کو اپنی زندگی کے واقعات سنا رہی ہوتی ہے اس وقت یہ تفصیل بھی بتاتی ہے جس کی طرف اوپر پیراگراف میں اشارہ کیا گیا ہے مثلاً وہ اپنی بیٹی کو بتاتی ہے کہ جو اس دن فلیٹ میں لڑائی ہوئی تھی۔ تمھارے پپا کے ساتھ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ اپنے ساتھ ایک عورت کو لے کر آئے۔

"جب ایک رات وہ کافی دیر سے آیا تو اس کے ساتھ ایک کم عمر عورت تھی۔ پھر اس نے اس عورت کو ہمارے بیڈ پر لٹا دیا۔ ہم... تینوں میں دھینگا مشتی ہونے لگی میں کئی بار کہا خدا کے لیے میں تمھارے آگے ہاتھ جوڑتی ہوں یہ ظلم مت کرو۔ مجھے دوسرے کمرے میں جانے... جب میں دروازہ کھول رہی تھی، اس نے کھینچ کر مجھے اس سے جدا کیا اور اس عورت کے برابر میں لا کر پٹخ دیا... دن چڑھے وہ اپنا حلیہ درست کر کے نیچے چلا گیا۔ عورت اس کے پیچھے تھی۔ گھنٹوں مجھے انتظار رہا کہ وہ اس کو چھوڑنے گیا ہے واپس آ جائے گا لیکن وہ دوبارہ دیکھنے میں نہیں آیا۔" (۷۸)

مذکورہ تفصیل اگر کہانی میں نہ آئی تو بھی کہانی قاری کی سمجھ میں آتی تھی کہ اس رات کیا ہوا ہوگا۔ اس کے علاوہ بھی بہت سے ایسے واقعات ہیں جن کا اشارہ شروع میں کر دیا ہے اور بعد میں واحد متکلم حاضر راوی کے ذریعے ان کی تفاصیل بیان کی ہیں۔ مثلاً ایک اور واقع درج ذیل ہے۔

"ایک شام کلیرس فتح کے ساتھ جا کر آدھی رات کو گھر لوٹی کلیرس کی آنکھوں کے نیچے اور گالوں پر نشان تھے۔ بلاؤز کے بٹن ٹوٹے ہوئے تھے اور ڈریس جو چند ہی ماہ پہلے خریدا گیا تھا پھٹنے کی وجہ سے اب فرنیچر جھاڑنے کے کام ہی آئے گا۔ اس نے جو چادر اوڑھ کر گھر لوٹی تھی، کرسی پر ڈال دی اور خود صوفے پر گر پڑی۔" (۷۹)

مذکورہ واقع سے قاری سمجھ جاتا ہے کہ کلیرس کے ساتھ کیا ہوا ہوگا کیوں کہ وہ جس شخص کے ساتھ باہر جاتی ہے۔ بیانیے میں اس کو اچھا نہیں دکھایا اور جس دن مذکورہ واقع پیش آیا اس دن وہ شراب پی کر کلیرس کو لینے آیا تھا اور جب کلیرس گھر لوٹی تو اس کی یہ حالت تھی۔ اس سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ کلیرس کے ساتھ فتح یاب نے کیا کیا ہوگا لیکن اس کے باوجود راوی نے اسی واقع کی تفصیل ناول کے آخر میں بیان کی ہے۔ مثلاً:

"میرا ہاتھ تھامے فتح کمرے میں داخل ہوا اور مجھے ایک صوفے میں ٹھونس کر عورت سے بولا یہ کلیرس ہے... کھانا کھانے کے بعد میرے منع کرنے پر وہ مجھے گھسیٹتا ہوا اپنے سونے کے کمرے میں لے گیا اور ممتاز کی تلاش میں کمرے سے نکلا... یہ تمھارا سوال ہے رات کو ہم تینوں سوئیں گے... ایک بار سائیڈنگ بولٹ ہاتھ سے چھوٹے پر ممتاز میرے برابر میں آ

گری اس کا ہاتھ خونم خون تھا... فتح نے میرے گریبان کو پکڑ لیا اور اگلے ہی لمحے مجھے اپنے چہرے پر ہڈیوں کو چٹخانے والی چوٹیں محسوس ہوئیں... میں نے ٹوٹا ہوا صوفے کا پایا... پوری طاقت سے فتح کے جسم پر دے مارا۔ ایک بار، دوسری بار، تیسری بار... وہ زمین پر گر پڑا... گھر سے باہر نکلنے سے پہلے... وہ بھاگ کر ایک سفید چادر لے آئی جسے اوڑھ کر وہ شاید بازار سودا سلف لینے جاتی ہوگی... اس حالت میں گھر پہنچی...'' (۸۰)

مذکورہ واقعات بھی وہی ہیں جن کا پہلے حوالہ دیا جا چکا ہے۔ ان دو واقعات کے علاوہ متعدد دوسرے واقعات بھی اسی طرح کے ہیں جن کی طرف پہلے واحد متکلم غائب راوی بتاتا ہے اور پھر بعد میں ان واقعات کی تفصیل واحد متکلم حاضر راوی بتاتا ہے مثلاً کہانی کے شروع میں جب راوی (غائب) بتاتا ہے کہ کلیرس کے گھر کچھ عورتیں اور مرد آئے اور وہ اس کو سمجھانے لگے کہ حمزہ اب مر گیا ہے اس لیے وہ واپس عیسائی کمیونٹی میں لوٹ آئے۔ چرچ والے اس کو امداد دیں گے اور اسی طرح کے دوسرے چھوٹے چھوٹے واقعات جن کا راوی نے شروع میں بتا دیا تھا اور قاری اصل حقیقت تک بھی رسائی حاصل کر لیتا ہے اس کے باوجود مصنف نے واحد متکلم حاضر راوی کے ذریعے انھی واقعات کی تفصیل بتائی ہے۔ جو بے جا معلوم ہوتی ہے۔

مذکورہ بالا مثالوں سے پتا چلتا ہے کہ راوی نے کہانی میں پوشیدہ حقیقتوں کی تکنیک سے کام لینے کی کوشش کی ہے لیکن کہانی کے آخر میں ناکام ہو گئے ہیں۔ شروع میں تو کہانی کو بڑی مہارت سے بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اشاروں کنایوں میں ماں بیٹی کے متعلق معلومات فراہم کی گئی ہیں اور ان دونوں کے ساتھ ہونے والی ظلم زیادتی کو بیان کیا گیا ہے لیکن کہانی کے آخر میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ جیسے مصنف کے پاس کہانی کو آگے بڑھانے کے لیے مواد ختم ہو چکا تھا اور پھر پہلے سے بتائے ہوئے واقعات کی تفصیل بتا کر کہانی کو آگے بڑھانے بلکہ گھٹنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح کہانی میں پہلے سے بتائے ہوئے واقعات میں قاری کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے۔

جب ہم اس کہانی کو تھیم اور آئیڈیالوجی کے حوالے سے دیکھتے ہیں تو اس کی آئیڈیالوجی عورت کے گرد گھومتی ہے۔ جو عیسائی سے مسلمان ہوئی ہے۔ سارے لوگ یہ ہی سمجھتے ہیں کہ شاید اپنی محبت کو پانے کے لیے وہ مسلمان ہوئی ہے لیکن اس کا خود کہنا ہے کہ وہ مختلف مذاہب سے متنفر ہو گئی تھی اور پھر

تمام مذاہب کا مطالعہ کرنے کے بعد وہ مسلمان ہوئی ہے اور پھر اس نے شادی کی ہے۔ اس طرح کی آئیڈیالوجی عمیرہ احمد نے اپنے ناول 'پیرِ کامل' میں بھی بیان کی ہے۔ لیکن حسن منظر کی بیان کردہ آئیڈیالوجی تھوڑی مختلف ہے۔ عمیرہ احمد نے تو اپنے کردار کو مسلمان بنانے کے بعد پوری حفاظت دی اور آخر میں اس کو وہ تمام سہولتیں فراہم کیں جن کی وہ حق دار تھی لیکن حسن منظر کی آئیڈیالوجی جو انھوں نے کلیرس کے ذریعے پیش کی ہے اپنی ساری زندگی مصیبتوں کا سامنا کرتی رہتی ہے جو کسی حد تک حقیقت کے قریب ہے۔

زیرِ تبصرہ کہانی کی آئیڈیالوجی پر اگر غور کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ کلیرس کی شخصیت میں تضاد نظر آتا ہے۔ ایک طرف تو وہ کہتی ہے کہ وہ اپنی مرضی سے مسلمان ہوئی ہے اور شادی سے پہلے وہ اسلام قبول کر چکی تھی۔ دوسری طرف ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جب اپنی بیٹی کے ساتھ ہوتی ہے تو اپنے اصل روپ یعنی عیسائی شخصیت میں سامنے آتی ہے۔ اس کا ثبوت ہمیں اس بات سے ملتا ہے کہ وہ اپنی بیٹی کا نام جیور جیانا رکھتی ہے جو کہ عیسائی نام ہے لیکن دوسروں کے سامنے وہ اپنی بیٹی کو صومیہ کہتی ہے جو مسلم نام ہے گھر میں وہ ماں بیٹی ایک دوسری کو عیسائی ناموں سے ہی مخاطب کرتی ہیں۔ اپنے شوہر حمزہ کے مرنے کے بعد سارے ملنے جلنے والے اس کو عیسائی ہونے پر مجبور کرتے ہیں لیکن وہ تمام مصیبتوں کا سامنا کرتی ہے اور عیسائی مذہب میں دوبارہ نہیں جاتی۔ یہ بہت بڑا تضاد دکھایا ہے مصنف نے اس کی ظاہر شخصیت میں اور باطنی شخصیت میں چوں کہ وہ دونوں ماں بیٹی بہت خوبصورت ہیں اس لیے ہر کوئی ان کو جھانسا دیتا ہے لیکن اصل مقصد اپنی ہوس پوری کرنا تھا کیوں کہ وہ دونوں ماں بیٹی بے یارومددگار ہیں اور ہر کوئی ان کو دوکا دے کر اپنا مقصد پورا کرتا ہے۔ کلیرس کی آئیڈیالوجی کے دو پہلو ہیں ایک اس کی شخصیت جو عیسائی ہے دوسرا اس کا کردار ہے جس میں وہ مسلمان ہے۔ اس طرح پوری کہانی میں شخصیت اور کردار متصادم نظر آتے ہیں۔ کلیرس کا کردار ان تمام لوگوں کا استعادہ بن جاتا ہے کہ جو کسی نہ کسی وجہ سے اپنا مذہب بدل لیتے ہیں اور پھر نہ تو پوری طرح ان اصولوں کو اپنا سکتے ہیں جس مذہب کو وہ اپناتے ہیں اور نہ اپنے مذہب کے اصولوں پر چل سکتے ہیں جن کو چھوڑ چکے ہوتے ہیں۔

اس طرح 'ماں بیٹی' ایک ایسی کہانی ہے جو ان لوگوں کی اندرونی اور بیرونی کشمکش کو ظاہر کرتی ہے جو اپنا مذہب بدل کر دوسرے مذہب میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اس کی مختلف اغراض و مقاصد ہو سکتے

ہیں۔ کچھ لوگ محض پیسے کے لیے اپنا مذہب تبدیل کرتے ہیں، کچھ محبت کی خاطر اور کچھ واقع ہی دلی طور پر اپنا مذہب تبدیل کرتے ہیں۔ یہ کہانی بھی اسی طرح کی کشمکش کے گرد گھومتی ہے۔ کلیرس کو مذہب تبدیل کرنے کی وجہ سے مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن کہانی کے آخر میں ایک عورت ان پر ترس کھا کر ان دونوں کو اپنے گھر رکھ لیتی ہے بلکہ گھر کا ایک حصہ ان کو دے دیتی ہے جہاں وہ دونوں ماں بیٹی رہتی ہیں اور کلیرس بچوں کو پڑھا کر اپنی زندگی گزارتی ہے۔

اگر اس کہانی کو اسلوبیاتی حوالے سے دیکھا جائے تو حسن منظر نے ایک طرح سے اپنا اسلوب تراشنے کی کوشش کی ہے اور اسلوبیاتی حوالے سے نیا تجربہ کیا ہے یعنی انگریزی، اُردو اور دوسری زبانوں کے الفاظ استعمال کیے ہیں بلکہ انگریزی کے چھوٹے چھوٹے جملے جیسے 'yes' وغیرہ لکھ کر اس کا ترجمہ بھی لکھ دیا ہے۔ اس طرح کے اور بے شمار چھوٹے چھوٹے انگریزی الفاظ کے ساتھ اُردو ترجمہ پیش کر دیا ہے بعض جگہوں پر ایسے کیا ہے کہ پہلے انگریزی کا جملہ لکھا ہے پھر اس کی انگریزی کو اُردو میں اور پھر اس کا ترجمہ کیا ہے جو بعض جگہوں پر کہانی کی روانی میں رکاوٹ کا باعث بنتا ہے۔

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ حسن منظر نے اسلوب کے حوالے سے ایک نیا تجربہ کیا ہے اور یہ تجربہ تقریباً ان کے تمام ناولوں میں نظر آتا ہے۔ جو فی الحال تو بہت زیادہ کامیاب نہیں ہے لیکن یہ ممکن ہے آنے والے دور میں کامیاب ہو جائے اور قاری اس اسلوب کو سراہیں۔ کیوں کہ ہمیشہ کامیاب اسلوب وہی ہوتا ہے جو مستعار نہ ہو بلکہ مصنف کا خود اپنا اختراع کردہ ہو اور ہم یہ دیکھتے ہیں کہ حسن منظر کا اسلوب ان کا اپنا ہے اور یقیناً آنے والے دور میں کامیاب بھی ہوگا۔

باب چہارم

مرزا اطہر بیگ (مختصر تعارف)

مرزا اطہر بیگ نامور ناول نگار، ڈرامہ نگار اور مابعد جدید ماہر نفسیات کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ ان کی ولادت ۱۹۵۰ء میں شرق پور ضلع شیخوپورہ میں ہوئی۔ میٹرک تک تعلیم شرق پور سے حاصل کی اس کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور سے F.Sc کا امتحان پاس کیا پھر B.Sc کی ڈگری اسلامیہ کالج سول لائن لاہور سے حاصل کی۔ M.A فلاسفی کا امتحان پنجاب یونیورسٹی لاہور سے پاس کیا۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد تدریسی شعبے سے وابستہ ہو گئے۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں فلاسفی کے پروفیسر رہے اس کے بعد وائس پرنسپل کی حیثیت سے گورنمنٹ کالج آف ایجوکیشن میں تین سال تک خدمات انجام کیں اور پھر دوبارہ گورنمنٹ کالج، یونیورسٹی لاہور میں تدریس کا کام انجام دینے لگے اور وہیں سے ۲۰۱۰ء میں ریٹائر ہوئے۔ ان دنوں G.C.U میں وزٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے کام کر رہے ہیں۔

مرزا اطہر بیگ نے ٹیلی ویژن کے لیے متعدد ڈرامے بھی لکھے۔ ان کا ناول ''غلام باغ'' پہلی بار ۲۰۰۶ء میں منظرِ عام پر آیا۔ اس ناول کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ ایک ہی سال میں یعنی ۲۰۰۷ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا۔ ان کا دوسرا ناول 'صفر سے ایک تک' ۲۰۰۹ء میں منظرِ عام پر آیا۔ مذکورہ ناولوں کے علاوہ ان کی کہانیوں کی کتاب 'بے افسانہ' بھی ۲۰۰۹ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ ناول اور افسانوں کے علاوہ مختلف رسائل و جرائد میں ان کے متعدد مضامین بھی شائع ہوئے۔

مرزا اطہر بیگ کی ناول نگاری ''غلام باغ''

''غلام باغ'' پہلی بار ۲۰۰۶ء میں شایع ہوا اور اپنی انوکھی تکنیک کی وجہ سے اتنا مقبول ہوا کہ ۲۰۰۷ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن منظرِ عام پر آ گیا۔ یہ ناول ماجرائی جدت، عجیب و غریب ہیئت اور نادر زبان و بیان کی وجہ سے لوگوں میں دلچسپی کا باعث بنا۔ اس ناول کی ہیئت ایسی ہے کہ روایتی قاری کو ذہن پر زیادہ زور دینا پڑتا ہے۔ اس میں مختلف مناظر اور صورت ہائے احوال جو ایک خاص ترتیب کی بجائے بل کھاتی ہوئی انداز سے بے ترتیبی کا تاثر دیتی ہے۔ اس میں ہمارے معاشرے میں پھیلے ہوئے مختلف قسم کے جنون، مضحکہ خیزی اور لایعنیت کا تاثر دینے والے اقدامات کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ یہ ناول نامعلوم اور ناقابلِ حصول کی مضحکہ خیز جستجو کو بھی کہ جس میں اس کے کردار ملوث ہیں، طنزیہ انداز میں نشانہ بناتا ہے۔ یہ وسیع دائرے میں لکھا گیا ناول ہے بقول ڈاکٹر سہیل احمد خان:

> ''اس ناول کے بیانیے میں ماضی کی آسیبی پرچھائیاں، حال کی بے ترتیبی اور مستقبل کا الجھاؤ ایک دوسرے سے متصادم دکھائی دیتے ہیں اس تصادم سے جو شور پیدا ہوتا ہے وہ ہماری موجودہ عصری کیفیت کا شور ہے۔ نوآبادیاتی دور سے نکلنے کے بعد چاروں طرف سے گھیرے ہوئے بڑے بڑے جال، ان میں گرفتار خلقت کا اضطراب اور انتشار اور اس انتشار میں زندگی کی معنویت کی تلاش، بے سود کاوشیں، یہ سب کچھ اس ناول کا 'پوسٹ کولونیل' دائرہ متعین کرتا ہے۔''(۱)

''غلام باغ'' اکیسویں صدی میں آنے والے تقریباً تمام ناولوں میں منفرد ہے اور اپنی تکنیک، ہیئت اور زبان و بیان غرض ہر لحاظ سے پوسٹ ماڈرن ازم کی اصطلاح پر پورا اترتا ہے۔ ماریو برگس یوسا کے خیال کے مطابق ایک اچھے ناول کو 'قوتِ ترغیب' سے لیس ہونا چاہیے۔(۲) اگر ہم ''غلام باغ'' کو اس نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں تو یہ ناول اس تعریف پر پورا اترتا ہے اور قاری کے لیے پہلے صفحے سے لے کر

آخری صفحے تک دلچسپی برقرار رکھتا ہے۔ اس ناول کی قوتِ ترغیب کا ایک پہلو تو یہ ہے۔ کبیر مہدی جو اس ناول کا مدور کردار ہے شروع ہی میں یہ کہتا دکھائی دیتا ہے کہ وہ کوئی بہت بڑا کارنامہ سرانجام دے گا جس سے سب لوگ اس کی عظمت کو تسلیم کر لیں گے۔ یعنی وہ کوئی بڑی دریافت کرنا چاہتا ہے۔

> ''کبھی میں سوچتا ہوں 'بک بک' کے نام سے ایک نئی صنفِ ادب کی دریافت کا اعلان کر دیا جائے اور اس دریافت کو ہی میں دنیا میں اپنا اصل کام قرار دے دوں گا۔''(۳)

قاری کے ذہن میں شروع ہی سے ایک تجسس پیدا ہو جاتا ہے کہ اس کا عظیم کام کون سا ہوگا جس کا وہ تقریباً پورے ناول میں جگہ جگہ ذکر کرتا رہتا ہے۔ جب آخر میں وہ ایک بڑی صنفِ ادب لکھ لیتا ہے تو وہ نذرِ آتش ہو جاتی ہے اور قاری پھر اصل حقیقت تک نہیں پہنچ پاتا کہ آخر اس نیلے رجسٹر کے اندراج میں کیا تھا۔ اگر راوی نے ان کے متعلق بتایا بھی ہے تو وہ بھی واضح نہیں کیوں کہ جلنے کی وجہ سے اس کے کچھ حصے ضائع ہو جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے اصل بات پھر بھی سامنے نہیں آتی کہ آیا وہی نیلے رجسٹر کے اندراج کبیر مہدی کا اصل کام تھا یا کوئی اور؟ یہ بات شروع سے آخری تک قاری کو پڑھنے کی قوتِ ترغیب دیتی ہے۔ مذکورہ پہلو کے علاوہ ناول میں تقریباً ہر جگہ ایسے الفاظ اور جملے موجود ہیں جو قاری کی توجہ اپنی طرف مرکوز رکھتے ہیں۔ ناول میں شروع سے لے کر آخر تک قاری اس خیال میں گرفتار رہتا ہے کہ اب آگے کیا ہوگا؟

قوتِ ترغیب میں سب سے اہم بات وہ طریقہ کار ہے جس کے ذریعے کہانی کار اپنی کہانی بیان کرتا ہے۔ ناول میں جو بیان کیا جاتا ہے اور جس طریقے پر بیان کیا جاتا ہے وہ دونوں ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہوتے ہیں کہ انھیں جدا نہیں کیا جا سکتا۔ مذکورہ ناول میں ہیئت کی اثر انگیزی کی بدولت ہی یہ قوتِ ترغیب سے مالا مال نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''غلام باغ'' بڑی کامیابی کے ساتھ اپنے قارئین کو رجھا اور پرچا لیتا ہے اور جو بیان کر رہا ہے اس پر ان سے یقین کروا لیتا ہے۔ یہ ناول فعلاً ہمیں کچھ نہیں بتاتا بلکہ اپنی ترغیبی قوتوں کے بل بوتے پر ہمیں اس سے گزارتا ہے اور اس میں شریک کراتا ہے جس سے وہ خود گزرتا ہے۔ ''غلام باغ'' اس جملے سے شروع ہوتا ہے یعنی ناول کا پہلا جملہ ہی قوتِ ترغیب سے مالا مال ہے۔

> ''اسی لمحے میں دیکھو'' کبیر نے کہا(۴)

اسی لمحے سے کبیر مہدی کی کیا مراد ہے اس کا بھید بہت آگے چل کر کھلتا ہے لیکن وہ بھی ابہام کی صورت میں۔ اس طرح یہ ناول پہلے جملے سے لے کر آخری جملے تک قاری کو قوت ترغیب دیتا ہے۔ مثلاً کیفے غلام باغ کے اسرار و رموز، بیرے عاشق علی کے ساتھ پیش ہونے والے عجیب و غریب واقعات 'گنجینۂ نشاط' کا بھید، نرس مختار کے ساتھ آنے والے واقعات، ڈاکٹر ناصر کے ساتھ ہونے والی ٹریجڈی، یاور عطائی کی اچانک موت، زہرہ کی کیفیت، پرانائیڈ عورت کے عجیب و غریب خیالات غرض ہر جگہ ناول میں قوت ترغیب سے کام لے کر قاری کے لیے ابہام پیدا کیا ہے تا کہ دلچسپی برقرار رہے۔ 'قوت ترغیب' ایک ایسی تکنیک ہے جو کسی بھی ناول کو عظیم ناول بنا سکتی ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اس تکنیک سے بھرپور استفادہ کیا ہے اور اس کے ذریعے ناول نگار نے قاری کو بقیہ دنیا کے ساتھ ناول کے ذریعے منسلک کیا ہے۔ اگر ناول کی کہانی اس دنیا کا عکس نہ پیش کرے جو اس کے قارئین تجربہ کرتے ہیں تو ناول ایک دور افتادہ اور گونگی چیز بن کر رہ جائے۔

فکشن لکھنے والے کو سب سے پہلے یہ پیچیدگی حل کرنی ہوتی ہے کہ کہانی کون بیان کرے گا۔ امکانات لا انتہا معلوم ہوتے ہیں لیکن عمومی طور پر ناول نگار کوئی ایک راوی ایجاد کرتا ہے جو کہانی بیان کرے۔ راویوں کی اقسام پر سابقہ ابواب میں چوں کہ پہلے بحث ہو چکی ہے اس لیے یہاں تفصیل بتانا غیر ضروری ہے۔ ہم صرف یہ دیکھتے ہیں کہ مرزا اطہر بیگ نے اس ناول کی کہانی بیان کرنے کے لیے کس راوی کا انتخاب کیا ہے۔ جب ہم اس نقطۂ نظر سے ''غلام باغ'' کا تجزیہ کرتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ انھوں نے ''غلام باغ'' کی کہانی بیان کرنے کے لیے ہمہ دان راوی کا انتخاب کیا ہے جو اس کہانی سے باہر اور اس سے الگ ہے جسے بیان کر رہا ہے۔ ہمہ دان راوی خود کو عیاں کیے بغیر اور اپنا تعارف کرائے بغیر سب کچھ بیان کر رہا ہوتا ہے مثلاً ''غلام باغ'' اس جملے سے شروع ہوتا ہے۔

''اسی لمحے میں دیکھو'' کبیر نے کہا

مذکورہ جملے میں قاری پر یہ عیاں نہیں ہوتا کہ جو کہانی بیان کر رہا ہے وہ کون ہے اس کا مقام کیا ہے۔ لیکن چوں کہ ہمہ دان راوی خدا صفت راوی ہوتا ہے جو ناول کے بیانیے سے باہر کسی اور ہی مقام پر فائز ہوتا ہے جو ہر چیز پر قادر ہے سب کچھ جانتا ہے اور اپنے بیانیے کو جو چاہتا ہے موڑ دیتا ہے اس لیے قاری سمجھ جاتا ہے کہ یہ کوئی غیر مرئی طاقت ہے جو بیانیے کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے واقعات کے

تسلسل کو جوڑ رہی ہے۔ جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے کہ ہمہ دان راوی غیر جانب دار ہو کر کہانی کو بیان کر رہا ہوتا ہے لیکن بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ ہمہ دان راوی بیانیے میں مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے اور خود کو عیاں کر دیتا ہے جس سے احساس ہوتا ہے کہ راوی اپنے مقام سے ہٹ کر ناول میں وارد ہوا ہے۔ زیر بحث ناول میں بھی یہ صورت حال بہت سی جگہوں پر نظر آتی ہے۔ مثلاً جب ارول نسلوں کی اساطیر کے متعلق راوی کتاب دیکھتا ہے تو اس کتاب کے 'پیش لفظ' کی پہلی سطر پڑھتا ہے: مثلاً

''تو اب ایک لحاظ سے؟ اس کتاب کے آغاز یا زیادہ بہتر یہ کہنا ہوگا کہ اس کے ابتدائی خیال یا مفروضے...''(۵)

تو اس کے بعد اچانک بیانیے میں خود چھلانگ لگاتا ہے اور اپنی رائے دیتا ہے مثلاً

''اب یہ لفظ (مفروضے) بھی ان سائنس پسند حلقوں میں کافی مقبول ہو رہا ہے جو انسانوں اور نسلوں کی حرکت کو سائنسی طور پر سمجھنے کے پیچھے لگے رہتے ہیں۔''(۶)

یہاں پر راوی خود کو ظاہر کرتا ہے اور قاری کو لفظ 'مفروضے' کے متعلق اپنے نقطۂ نظر اور خیال سے آگاہ کرتا ہے یا اس کے متعلق مزید معلومات فراہم کرتا ہے۔ بعض اوقات ناول میں ایسے مقام آتے ہیں جہاں ہمہ دان راوی واحد متکلم کی صورت میں بیانیے میں وارد ہوتا ہے تا کہ اپنی پسند اور ناپسند کو [illegible] بنا سکے اور بڑی بے رحمی سے اپنے کرداروں کا محاکمہ کرتا ہے اور اپنی رائے مسلط کرتا ہے۔ مثلاً

''کبیر ایک نامراد ادیب ہو سکتا تھا شاید وہ سرے سے کوئی ادیب ہی نہ تھا کیوں کہ وہ کوئی ادب تخلیق نہیں کر سکا تھا لیکن وہ صفت جو کسی بھی ادیب ساز کا سب سے قیمتی خزانہ ہو سکتی ہے وہ اس میں شاید کامیاب ادیبوں سے بڑھ کر موجود تھی۔ اس کی طاقت اور تخیلہ جو کہ حسیات مناظر کو اپنی کامیابی سے چشم تصور کے روبرو مجسم کر دیتی تھی کہ کبھی کبھی تو اس کا شعور حقیقت اور محض تصور میں امتیاز کرنے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کرتا تھا۔ تعجب ہے...''(۷)

مذکورہ اقتباس میں ہمہ دان راوی واحد متکلم غائب کی صورت میں ناول میں دخل اندازی کرتا ہے اور بجائے قاری کی سوچ پر چھوڑنے کے اپنے کرداروں کے متعلق خود رائے قائم کرتا ہے۔ ناول کے بیانیے میں راوی کی دخل اندازی کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

''یہ انعام گڑھ کے ڈاکیے خادم حسین اور اس کے بیٹے یاور حسین کی کہانی ہے جو بعد میں یاور عطائی بنا۔''(۸)

مندرجہ بالا جملے میں بھی راوی کی مداخلت غیر ضروری ہے۔ کہانی بیان کرتے ہوئے اس جملے کو اگر نہ لکھا جاتا تو بھی قاری کی تفہیم میں کوئی فرق نہیں پڑتا تھا۔ بعض مقامات پر راوی خود ہی فکشن پر اپنے خیالات کا اظہار شروع کر دیتا ہے۔ مثلاً

''لیکن اگر میں حقیقی مہم جوئی کے لیے نکلوں اور اسے داستانی رنگ اور اَدبی چاشنی کے ساتھ پیش کروں، یعنی جتنا بھی میں اَدبی تحریر کے قابل ہوں تو ایک نئی بات ہوگی۔ قاری بیک وقت حقیقت اور فکشن کا مزا لے گا اور حقیقت تو سبھی جانتے ہیں کہ حقیقت افسانے سے زیادہ دلچسپ اور حیران کن ہوتی ہے۔''(۹)

ناول میں راویانہ انتقالات وقوع پذیر ہوتے رہتے ہیں اس کے بغیر کوئی بھی فکشن اپنی صحیح صورت میں پیش نہیں ہو سکتا کیوں کہ راوی تبدیل ہونے سے زمانی و مکانی نقطۂ نظر بھی تبدیل ہوتا ہے اور ایک ہی مکانی یا زمانی نقطۂ نظر میں کوئی بھی کہانی بیان نہیں کی جا سکتی۔ انتقالات زمانی بھی ہو سکتے ہیں اور مکانی بھی اور سطح حقیقت کے اعتبار سے بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ بعض اوقات ہمہ دان راوی، خارجی راوی یا ایک سے زاید راوی کردار بھی کہانی کے زمانی و مکانی تناظر میں بدلتے نظر آتے ہیں۔ جب بھی راوی تبدیل ہوتا ہے نقطۂ نظر بھی بدل جاتا ہے۔ جب ضمیر 'وہ' سے 'میں' اور میں سے 'تم' یا 'ہم' میں بدل جاتی ہے یا کسی اور طریقے پر ہچکولے کھاتی ہے تو ایک مکانی انتقال واقع ہوتا ہے۔ بعض ناولوں میں یہ انتقالات کثرت سے واقع ہوتے ہیں اور بعض میں نایاب ہوتے ہیں۔ مکانی انتقال کے مقابلے میں زمانی انتقال کم واقع ہوتے ہیں۔ قواعد کی ایک ضمیر سے دوسری ضمیر میں زقندیں بھرتے ہوئے بیانیے کو آگے بڑھاتے ہیں مثلاً جب راوی یعنی ہمہ دان راوی 'میں' کے صیغے میں بات کرتا ہے تو ایک مکانی انتقال واقع ہوتا ہے۔ جیسے:

- کیا مجھ میں قتل انسانی کی قدرت موجود ہے؟
- کیا میں قتل کر سکتا ہوں؟
- نا صرف قتل بلکہ جو کچھ یہ سفاک امیجز ذہن سے گزرتی ہوئی بتاتی ہیں۔

- کیا میں اس قابلِ نفرین فعل سے لطف اندوز بھی ہو سکتا ہوں؟
- یہ مردود آج مجھے چھوڑے گا نہیں۔
- میں نے کہا آؤ عشق پر بات کریں۔
- اب مجھے حیرت ہو رہی ہے اور اس کا مطلب ہے کہ میں ٹھیک جا رہا ہوں۔
- میں اعتراف کرتا ہوں ڈاکٹر کہ کم از کم اس بار تم مجھ سے بک بک کے اس مقابلے میں بھی جیت گئے ہو۔
- مجھے تمھارے اس اعتراف کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔

مذکورہ جملوں میں بیانیہ ہمہ دان راوی سے واحد متکلم کے صیغے میں تبدیل ہوتا ہے اور اس مکانی انتقال کے بعد یقیناً نقطۂ نظر میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے یہ تبدیلی وسیع پیمانے پر بھی ہو سکتی ہے اور چھوٹے سے دائرے میں بھی واقع ہو سکتی ہے۔ جب راوی 'میں' سے 'تم' کے صیغے میں بات کرتا ہے تو بھی مذکورہ صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً

- تم کہیں جاؤ گے۔
- تم مجھے میرے گھونسلے تک پہنچا دو۔
- اگر تم نے اسی وقت مجھ سے بکواس کی ہوتی کہ تم اس فراڈ عطائی کی بیٹی سے پٹ گئے ہو تو میں ہرگز تمھیں یعنی بیچ منجدھار چھوڑ کر یہاں نہ آتا۔
- تم نے کھل کر بتایا ہوتا آخر ایسی بھی کیا راز داری تھی۔
- تم خود جانتے ہو۔ نروس سسٹم کی کیمسٹری کا معاملہ ہے سارا۔

اب راوی 'میں' سے 'تم' میں تبدیل ہوتا ہے۔ یہ تبدیلیاں ناول میں اس لیے واقع ہوتی ہیں کہ راوی مختلف طریقوں سے قاری پر اپنا نقطہ واضح ظاہر کرنا چاہتا ہے جو کسی ایک مکانی صورت حال میں ناممکن ہے۔ یعنی اپنی بات کو ٹھوس بنانے کے لیے ناول میں صیغوں کی تبدیلیاں ایک لازمی امر ہے۔ اب چند مثالیں 'ہم' کے صیغے کی پیش کی جاتی ہے:

- جیسے ہم خوف کا شکار ہوئے۔
- دیکھا جائے تو ہم چاروں بڑی مدت سے پھندے میں گرفتار ہیں۔

- ہم سوچ سمجھ کر کوئی بات کرنے کی بجائے کوئی بھی بات کسی بھی بات کو پکڑ لیتے۔
- کیا ہم دونوں سوچ رہے ہیں اور کوئی تیسری ہستی بول رہی ہے۔

بعض اوقات راوی ہم سے 'وہ' کا صیغہ استعمال کرتا ہے اور خود کو بیانیے سے دور رکھتے ہوئے بیانیے کو آگے بڑھاتا ہے یعنی واحد متکلم غائب کی حیثیت سے بیانیے میں وارد ہوتا ہے۔ 'وہ' کی ضمیر استعمال کرتے ہوئے اس کی آواز ہمہ دان راوی میں بدل جاتی ہے جو اب 'ہم' کا استعمال نہیں کرتا بلکہ واحد غائب کی ضمیر 'وہ' کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہ انتقال ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کی طرف ہے۔ شروع میں آواز ایک کردار کی ہے پھر ایک ہمہ دان اور غیر مرئی خدا کی آواز میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

ناولوں میں راویانہ انتقالات بہت سے طریقوں سے ہوتا ہے جیسا کہ مذکور کیا گیا ہے کہ مکانی و زمانی انتقال اور سطحِ حقیقت کا انتقال وغیرہ۔ مکانی نقطۂ نظر میں انتقالات کو دیکھ چکے ہیں اب زمانی نقطۂ نظر سے اس کا جائزہ لیتے ہیں۔ فکشن میں جو وقت بیان کیا جاتا ہے اس کا تعلق سلسلہ وار وقت سے نہیں بلکہ اس وقت سے ہے جو راوی کے اپنے ذہن میں موجود ہوتا ہے جس کو نفسیاتی وقت کہہ سکتے ہیں۔ نفسیاتی وقت کا انحصار راوی پر ہوتا ہے کہ وہ کیا کر رہا ہے اور کیا نہیں کر رہا اور اس کی شکل حقیقی زندگی سے بہت مختلف ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر جب ہم عالمِ نشاط میں ہوں یا شدید غالب آور، جاذب یا توجہ ہٹانے والے تجربات میں ڈوبے ہوئے ہوں تو یہ وقت تیزی سے گزر جاتا ہے لیکن اگر ہم کسی کے انتظار کے لمحے سے گزر رہے ہوں، کسی مشکل یا تکلیف میں ہوں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وقت تو بہت آہستہ گزر رہا ہے بلکہ رک گیا ہے۔ یہ سب کچھ محسوس کرنے والے کے دماغ اور سوچنے کے انداز پر منحصر ہے کہ اس کو وقت تیزی سے یا ٹھہر ٹھہر کر گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے جب کہ حقیقی وقت اپنی ترتیب سے چل رہا ہے اس میں تیزی یا سستی کا سوال ہی نہیں پیدا ہو سکتا۔ فکشن میں بھی کہانی کار اسی وقت سے کام لیتا ہے اور بیانیے میں زمانی انتقالات کی زقندیں بھرتا ہوا کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے اور بسا اوقات ایک واقع کو بیان کرنے کے لیے اتنی تفصیل میں چلا جاتا ہے زمانی انتقال کے بغیر موجودہ وقت میں کہانی کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ قاری کو محسوس ہونے لگتا ہے جیسے بیانیہ رینگ رینگ کر چل رہا ہے اور بسا اوقات اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ ایک سیکنڈ میں لمبی چوڑی تفصیل پیش کر دی جاتی ہے جس کا تعلق راوی کے ذہن سے ہوتا ہے۔ 'غلام باغ' اس اعتبار سے منفرد ناول ہے کہ اس میں نفسیاتی وقت سے زیادہ فائدہ

اٹھایا گیا ہے۔ حقیقی کہانی کی طوالت اتنی زیادہ نہیں ہے جتنی راوی نے اپنے خیالوں اور طریقے کار کو پیش کرتے ہوئے طول دے دیا ہے اس طرح 'غلام باغ' وسیع پیمانے پر پھیلتا ہوا نظر آتا ہے۔ واقعات کی ترتیب میں جی بھر کر بے ترتیبی دکھائی ہے لیکن یہ بے ترتیبی کچھ اس طرح ہے کہ قاری اسی کو ٹھیک سمجھتا ہے۔ 'غلام باغ' میں بیشتر واقعات پہلے وقوع پذیر ہو چکے ہیں لیکن ان کی تفصیل راوی نے بعد میں بیان کی ہے چند واقعات کے علاوہ تقریباً باقی سبھی ماضی میں ہی وقوع پذیر ہوئے ہیں جن کو راوی نے حال میں بیان کیا ہے۔ اس کی بہترین مثال 'نیلے رجسٹر کے مندرجات' کے نام سے جو ابواب قائم کیے ہیں وہ ہے۔ یہ ابواب کی ترتیب کچھ اس طرح ہے۔

۱۔ نیلے رجسٹر کے مندرجات/نثری مشقیں

۲۔ نیلے رجسٹر کے مندرجات/روزنامچہ

۳۔ نیلے رجسٹر کے مندرجات (۳)

۴۔ نیلے رجسٹر کے مندرجات (۴)

روزنامچہ بذریعہ سادہ مکالمہ، خودنویسی و خودکار مشترکہ ہذیانی مکالمہ نویسی وغیرہ

۵۔ نیلے رجسٹر کے مندرجات (۵)

روزنامچہ بذریعہ انٹرویو نویسی و جبری مختصر نویسی۔

ناول کے مذکورہ ابواب کو بالتفصیل پڑھنے سے پتا چل جاتا ہے کہ ان میں جتنے بھی واقعات بیان ہوئے ہیں وہ ماضی میں واقع ہو چکے ہیں لیکن ناول کا مرکزی کردار کبیر مہدی ان واقعات کو اس وقت بیان کرتا ہے جب وہ اپنے اصل اور بڑے کام کے نام سے تحریر لکھتا ہے۔ اس کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

''تم ہم- میں اور پروفیسر ایک صوفے پر بیٹھ جاتے ہیں اور بارہ تیرہ سال کا وہ لڑکا جس نے دروازہ کھول کر ہمیں اندر آنے دیا تھا، دبلا پتلا لمبوترے چہرے اور بڑی بڑی غم ناک سی آنکھوں والا تھا اندر آ چکا تھا۔ ہم پروفیسر ذکیہ کے انتظار میں بیٹھے ہیں۔ اس پر (صوفے) اجلا سفید دُھلا ہوا غلاف اس مہارت سے چڑھایا گیا ہے کہ اصل صوفے کی سطح کو دیکھنا ممکن نہیں۔ پروفیسر خوفزدہ نظروں سے 'میں' کی طرف دیکھتا ہے اس پر گھبراہٹ طاری ہو جاتی ہے اور وہ 'میں' کو کوئی مبہم سا اشارہ کرتا ہے جس کا مطلب ہے کہ 'میں' بکواس بند

کرے۔"(۱۰)

مذکورہ اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ راوی ماضی قریب میں ہونے والے واقعات کو بیان کر رہا ہے اور خود کو مستقبل میں رکھا ہوا ہے۔ "میں اور پروفیسر صوفے پر بیٹھ جاتے ہیں" سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ راوی ماضی میں کھڑا ہے اور جو بیان کر رہا ہے وہ واقعہ ہو چکا ہے لیکن کب؟ راوی کے مستقبلی نقطہ نظر سے قریبی یا درمیانی ماضی میں؟ لیکن اس بات کا اندازہ ہم کیسے لگا سکتے ہیں کہ کہانی کا وقت ایک درمیانی وقت ہے یا قریبی ماضی ہے، اس لیے کہ دونوں وقتوں کے درمیان ایک ناقابلِ عبور خلیج حائل ہے مثلاً نیلے رجسٹر کے مندرجات (۵) لکھنے سے پہلے جو راوی کی خود کلامی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ واقعہ درمیانی ماضی میں واقع ہو چکا ہے۔ لکھنے سے پہلے اس کی خود کلامی یہ ہے:

"میں آج سے ہر روز کی روداد تقریباً اس طرح لکھوں گا جیسے ڈرامے لکھنے والے منظر لکھتے ہیں۔ میں کوشش کرتا ہوں اس طرح لکھوں۔"(۱۱)

مذکورہ مکالمہ، خود کلامی سے اندازہ ہوتا ہے کہ جن واقعات کو راوی قلم بند کرنا چاہتا ہے وہ پہلے سے وقوع پذیر ہو چکے ہیں اور جب وہ ان کو تحریر کرنا شروع کرتا ہے تو حال سے ماضی کی طرف جاتا ہے جو اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے۔

"اگر ہے بھی تو بھول جاؤ اس سے جان چھڑاؤ"(۱۲)

یعنی راوی کے ذہن میں جو عجیب و غریب خیالات آ رہے ہیں وہ ان سے جان چھڑا کر لکھنے کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ لکھنا شروع کرنے سے لے کر ان واقعات کی تفصیل تک ایک بہت بڑا وقت کا خلا ہے لیکن راوی نے بیان کرتے وقت اس خلا کو نظر انداز کر دیا اور قاری کو ان گزرے ہوئے واقعات کی تفصیل میں لے جاتا ہے۔ "اب نیلے رجسٹر کے مندرجات/ نثر مشقیں" سے چند مثالیں درج ذیل ہیں۔

"میری یہ الٹی سیدھی تحریریں 'بک بک' زہرہ کے ہاتھ لگ گئی۔ وہ کافی متجس ہے، میرے اصل کام (کیا بکواس ہے یہ بھی ایک اچھا خاصا مذاق بن گئی ہے) کے بارے میں جب سے میں نے یہ لغو دعویٰ کیا تھا کہ میں ماضی قریب میں رونما ہونے والے واقعات کی بنیاد پر کچھ سامنے لاؤں گا۔ اس نے میرے وضع کردہ نشان + کو دیکھ کر کہا یہ زمین کا نشان ہے۔ میں نے کہا میں نے تو اسے محض اپنی نثری مشقوں کو الگ الگ رکھنے کے لیے استعمال کیا ہے

اس کے پیچھے کوئی بھی وجہ نہیں تھی۔ اس نے کہا پھر بھی یہ زمین کا نشان ہے۔ میں نے کہا سب سے زیادہ تو زمینی تم ہو۔ مگر تم زمین کی زہرہ ہو اور تمہارا نشان یہ ہے +۔ جواباً وہ ہنسی اور اس نے زہرہ کے نشان میں زمین کا اضافہ کیا اور نشان اب اس طرح کا بن گیا +۔"(۱۳)

مندرجہ بالا اقتباس میں جو صیغے استعمال ہوئے ہیں ان سے واضح ہو جاتا ہے کہ مذکورہ واقعات ماضی قریب میں رونما ہو چکے ہیں اور اب راوی ان کو تحریر کر رہا ہے لیکن ان واقعات کا بیان کچھ اس طرح ہے کہ راوی کے زمانی نقطہ نظر میں تبدیلی واقع ہوتی ہے اور وہ مستقبل میں رہ کر ماضی میں ہونے والی تفصیلات بیان کرتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ زمانی انتقالات سے بار بار گزرتا ہے۔ مثلاً

"جواباً وہ ہنسی اور اس نے زہرہ کے نشان میں زمین کا اضافہ کیا اور نشان اب اس طرح بن گیا ہے۔"(۱۴)

پہلے راوی حال سے ماضی میں جاتا ہے اور پھر اپنی بات بتاتے بتاتے وہ دوبارہ حال میں آتا ہے اور کہتا ہے کہ "اب یہ نشان اس طرح بن گیا ہے"۔ یعنی وہ ماضی کے واقعات تحریر کرتے ہوئے کچھ نشانات واضع کرتا ہے اور پھر بتاتا ہے کہ یہ وضع کردہ نشانات اور تحریر زہرہ کے ہاتھ لگ گئی تھی اور جب کبیر نے اس سے بات کی تو اس نے کبیر کے وضع کردہ نشان میں کچھ ترمیم کر دی تھی۔ جس کو کبیر مہدی یعنی راوی جو کردار کی آواز بن گیا ہے بتاتا ہے کہ اب یہ نشان کس طرح ہو گیا ہے۔ ماضی سے حال کی طرف لوٹتے ہوئے جو زمانی خلا موجود ہے، اس کو راوی نے سیکنڈ کے ایک لمحے میں عبور کر لیا ہے، جس کا احساس نہ راوی کو ہوتا ہے اور نہ قاری کو لیکن یہ بات تو واضح ہے کہ راوی جو واقعات تحریر کر رہا ہے ان واقعات کی وقوع پذیری اور بیانات میں بہت بڑا وقتی خلا موجود ہے لیکن اس کی تفصیل بیان کرنا غیر ضروری ہوتا ہے۔ یہ نفسیاتی وقت ہے جس میں راوی سفر کرتا رہتا ہے۔ یہ نفسیاتی وقت ماضی قریب اور ماضی بعید اور حال و مستقبل میں بھی ہو سکتا ہے۔ "نیلے رجسٹر کے مندرجات" کے تحت لکھے گئے ابواب میں تقریباً ماضی قریب کے واقعات تحریر ہوئے ہیں لیکن ان کے علاوہ ناول میں بہت سے ایسے مقامات ہیں جہاں راوی نے ماضی بعید سے بھی کام لیا ہے۔ راوی جب ارذل نسلوں کی اساطیر کے متعلق روایت کرتا ہے تو اس میں وہ ۱۸۹۲ء کی تصنیف شدہ کتاب سے اقتباس درج کرتا ہے اور ہزاروں سال پرانی تہذیبوں کی (ارذل نسلیں) اساطیر پر بحث ہوتی ہے وہاں راوی ماضی بعید میں زمانی انتقالات سے

گزرتا ہے۔اس کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

۱۔ یونانی اور رومن سورج کی پوجا کرتے رہے ہیں۔

- جہاں غار کے زمانے میں رہنے والے قبائل میں بھی اس نے اساطیری شعور دیکھا ہے۔

- سات مارچ ۱۸۸۸ء کو جب میں پلیمتھ (Plymouth) کی بندرگاہ سے جہاز پر سوار ہونے کے لیے پہنچا تو کرنل رچمین کو ہندوستان گئے دو ماہ ہو چکے تھے۔

- بھورے بخار کا شکار کوئی عجیب و غریب بھولی بسری داستان بیان کرنے لگتا ہے کوئی گزرے زمانوں کی کہانی جسے تم کیا اساطیر نہیں کہو گے؟

- بہر حال تو اس بھورے ہذیان میں عجیب و غریب بھورے لوگوں بادشاہوں عورتوں غلاموں... مگر سب بھورے بادشاہ کا ذکر کرتا ہے۔

- خادم حسین کا تعلق سوکڑ نہر کے کنارے آباد مانگر جاتی سے تھا۔

مذکورہ لائنوں میں راوی نے جو کچھ بیان کیا ہے وہ ماضی بعید میں ہونے والے تمام واقعات کی تفصیل ہے۔ جیسے کہ ۱۸۸۸ء کا ذکر ہو رہا ہے۔اس کے علاوہ بھورے لوگ یعنی ارذل نسلیں کے بارے میں جو معلومات فراہم کی گئی ہیں سب ماضی بعید میں واقع ہوئی ہیں لیکن راوی کے موجودہ وقت جس میں وہ رہ رہا ہے، سے لے کر ارذل نسلوں کی اساطیر کی معلومات تک ایک بہت بڑا خلا ہے، جس کو اس نے مختصر ترین کوندے میں پھلانگا ہے۔ یہ ایک لمحاتی واقع ہے جیسے بیانیے نے طول دے دیا ہے۔

لیکن ناول میں بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ راوی جو کچھ بیان کر رہا ہے وہ اور راوی دونوں ایک ہی زمانی رقبے میں واقع ہوتے ہیں۔یعنی کہانی راوی کے دورانِ روایت وقوع پذیر ہو رہی ہے۔اگر کہانی ماضی میں جا کر بیان کی جائے تو راوی کا نقطہ نظر وسیع ہوتا ہے لیکن اگر کہانی حال میں بیان ہو تو راوی کا نقطۂ نظر کافی تنگ ہوتا ہے اور راوی وہی کچھ بتانے پر قادر ہوتا ہے جس کو وہ زمانہ حال میں وقوع پذیر ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔اس صورت حال میں راوی کا وقت اور کہانی بیان کرنے کا وقت ایک ساتھ چلتے ہیں۔مثلاً

- اس کمرے کے چاروں کونوں میں سے چار زینے نیچے ایک زمین دوز کمرے میں اترتے

ہیں۔

- استادہ حصے میں چوکور کمرہ ہے یعنی اگر اسے کمرہ کہا جا سکتا ہے تو۔

- میرا ذہن کبھی کبھی خود ہی اپنے لیے نشے کا اہتمام کر لیتا ہے۔

- اب خاموش ہو جاؤ پلیز۔

- میں آج ہی واپس آیا ہوں۔

- میرا کپ مجھے دو پتہ نہیں یہ ذلیل آدمی کیا بکواس لکھ لایا ہے۔

- بے شک۔کبیر نے کہا اور چائے کی پیالی اسے تھمائی۔

مذکورہ جملوں میں راوی نے جو کچھ بیان کیا ہے وہ زمانہ حال میں بیان ہوا اور اس میں وہی کچھ انکشاف کیا ہے جو اس موجودہ لمحے میں واقعہ ہو رہا ہے۔ جب راوی موجودہ لمحے میں کہانی بیان کرتا ہے تو وہ ماضی یا حال پر روشنی نہیں ڈالتا۔صیغۂ ماضی میں کہانی کی فوریت بڑھ جاتی ہے۔ یہ فوریت اس وقت بے حد قلیل ہوتی ہے جب راوی صیغۂ ماضی میں روایت کرتا ہے۔

بسا اوقات راوی مستقبل میں ہونے والے واقعات کا بیان کرتا ہے۔یعنی حال سے مستقبل کی طرف سفر کرتا ہے۔ یہاں زمانی انتقال اس وقت میں ہوتا ہے جو واقعات ابھی وقوع پذیر نہیں ہوئے ہوتے۔ان کے بارے میں صرف قیاس ہی کیا جا سکتا ہے۔

- آج ہی ڈاکٹر اس سے معلوم کر لیں گے کہ کیا ہوا۔

- مجھے یقین ہے ملکہ سبا علاج کے لیے جنرل ہسپتال میں گئی ہوگی۔

- جب اسے اشرفیوں کا صندوقچہ مل جائے گا تو آواز دے گا۔

- میں تمھیں کاٹ کر یہیں گاڑ دوں گا۔

- اور پھر ایک دن کوئی یہاں سے میرا ڈھانچہ برآمد کرے گا۔

- بلکہ میری رپورٹ تو زیادہ معروضی ہوگی۔

- کسی دن میں اسے ہلاک کر دوں گا۔

- اس کو ایک بے جان چیز۔مردہ گوشت کے ڈھیر میں تبدیل کر دوں گا۔

جب راوی حال سے مستقبل کی طرف اپنا زمانی نقطۂ نظر تبدیل کرتا ہے تو اس وقت سب کچھ

قیاس پر مبنی ہوتا ہے۔ یہاں راوی کے وقت اور بیان کردہ دنیا کے وقت میں ایک مختلف فاصلہ قائم ہوتا ہے لیکن ان سب میں جو بات مشترک ہے وہ یہ ہے کہ راوی وہ واقعات بیان کر رہا ہے جو ابھی معرضِ وجود میں نہیں آئے کہ یہ اس کے روایت کرنے کے بعد وجود میں آئیں گے۔ ان واقعات میں ایک ابہام چھایا رہتا ہے یعنی وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ کیا ہوگا اور اگر یہ واقعات وقوع پذیر ہوئے بھی تو یہ بات کون یقین سے کہہ سکتا ہے جس واقع کے بارے میں پیش گوئی کی گئی ہے وہ حرف بہ حرف اسی طرح ہوں گے جس طرح راوی نے بیان کیا ہے۔ راوی اپنی کہانی میں اضافیت اور غیر یقینی کا شائبہ ڈالنے کے لیے یہ تکنیک استعمال کرتا ہے اور خود کو ماضی میں کھڑا کر کے قریبی یا درمیانی مستقبل میں کہانی روایت کرتا ہے یہ ایک طرح سے فکشنی کائنات میں اپنی خدا صفت قدرت کی نمائش بھی ہے۔ مستقبل یا مضارع کے صیغوں کے استعمال سے کہانی واقعات کا ایک سلسلہ بن جاتی ہے۔ ایک فرامین کی لڑی جو حکم دے رہی ہے کہ بیان سے جانے والی بات ضرور بالضرور واقع ہوا گر واقع ہو تو اسی طرح ہو جس طرح پیش گوئی کی ہے۔ جب فکشن کی روایت زمانی نقطۂ نظر کی جاتی ہے تو راوی کا تسلط مطلق اور غلبہ آور ہوتا ہے۔ راوی کو کہانی بیان کرنے کے لیے ماضی، مستقبل اور حال تینوں صیغوں میں رہ کر کہانی بیان کرنا لازمی ہوتا ورنہ کہانی میں زور اور تسلط قائم نہیں ہو سکتا جو ہونا چاہیے۔

ایک ہمہ دان راوی دورانِ روایت خود کو معتبر سمجھتا ہے کیوں کہ وہ فکشنی کائنات کا خالق ہوتا ہے اس لیے اپنی تخلیق میں ہر طرح کا رنگ دکھاتا ہے اور کبھی کبھی اپنی بات پر زور دینے کے لیے اور بعض اوقات اپنی بات کو مفید بنانے کے لیے دلیلیں پیش کرتا ہے۔ اس طرح کرتے ہوئے راوی فلسفہ تاریخ منطق وغیرہ کے علم سے کام لیتا ہے اور اپنا نقطۂ نظر قاری پر واضح کرتا ہے مثلاً منطق کی ترکیب اس طرح استعمال ہوئی:

> ''الف۔ الف۔ الف یا تو ب ہے یا ب نہیں ہے اور ایسا ہو نہیں سکتا کہ الف بیک وقت ب ہو بھی اور ب نہ بھی ہو۔ کائنات میں الف الف ہے کی مضبوط ٹھکی منطق کی کیلیں ڈھیلی ہو کر باہر آنے کو ہیں۔ الف ب ہے۔ ہاف مین سی آئی اے کا ایجنٹ نہیں ہے۔ زہرہ ڈاکٹر ناصر ہے۔ ڈاکٹر عطائی ہے۔ عطائی یاور ہے۔ یاور ننگا افلاطون ہے۔ جو سانپ ہے وہ صندوقچہ ہے صندوقچہ میرا ایڈیٹر ہے۔ ایڈیٹر نجم الثاقب ہے۔۔۔'' (۱۵)

فکشن کا راوی بعض اوقات جب خود مداخلت کرتا ہے تو اپنے وجود کی خدا صفت قوتوں کا مظاہرہ کرنے کے لیے اسی قسم کی تکنیک استعمال کرتا ہے۔ بعض اوقات فلسفہ کی زبان میں بیانیے میں موجود نظر آتا ہے اور حیات کائنات کے رموز پر اپنے خیالات کی وضاحت کرتا ہے۔ مثلاً

> ''زبان کے مکمل زوال کی دنیا میں۔ زبان کا کوئی لفظ وہ دروازہ ہے جو زبان کی مکمل تباہی کی راہ پر کھلتا ہے مگر میں اسی لفظ کی راہ میں داخل ہوتا ہوں جسے آج بوکھلا دینے والے چیلنج کی شکل میں سامنے لایا گیا ہے۔ 'عشق' جس کا محور اس عورت کی ذات کو بنایا گیا ہے۔ میں اعتراف کرتا ہوں کہ عورت اور مرد کی جسمانی تعلق کی جتنی بھی شکلیں اس معاشرے میں موجود ہیں، کوئی بھی میرے لیے قابلِ قبول نہیں ہے۔ اس لیے میں وقتی آسودگی کے لیے خیالی پیکروں سے خود لذتی کا تعلق بنا لیتا ہوں۔'' (۱۶)

> ''وقت کا کوئی وجود ہی نہیں یہ محض ایک واہمہ ہے ماضی محض تاسف ہے یا پھر کبھی کبھار یہ احساس فخر بھی بن جاتا ہے اور مستقبل بس ایک خدشہ ہے یا پھر امید اور یہ چاروں احساس لمحۂ حال کے کیپسول میں بند ہیں۔۔۔ لمحۂ حال کے کیپسول کے گرد کئی دائروں کا خول ہوتا ہے۔ چھوٹا دائرہ پھر اس سے بڑا دائرہ اور یہ مستقبل قریب سے مستقبل بعید تک کے دائرے ہیں جن کے مرکز میں ماضی ہے۔۔۔ یہ تو آج کا دائرہ ہے اور پھر اس سے آگے کل کا، پھر مہینے کا، پھر اگلے سال کا، پھر اس سے اگلے سال کا اور پھر اس مہینے اور دن کا جو میری موت ہے اور یہ سب کچھ میں اسی لمحے میں دیکھ سکتا ہوں، اگر تم چاہو تو تم بھی ڈاکٹر ناصر اسی لمحے میں اپنے مستقبل کے سب دائرے دیکھ سکتے ہو۔'' (۱۷)

جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے کہ بعض اوقات راوی خود ہی فکشن (ناول) کی تکنیک اور بیانیے اور ہیئت وغیرہ پر تبصرہ شروع کر دیتا ہے۔ غلام باغ میں مرزا اطہر بیگ نے بھی اس قسم کے خیال کا اظہار کیا ہے۔ خصوصاً جدید ناول اور مابعد جدید صورت حال کے فکشن (تکنیک) کے موضوع پر معلومات ملتی ہیں:

> ''فکشن کے خالق کو خدا بننے کا اختیار کس نے دیا ہے اس کی ہر افسانوی حرکت میں خدا بننے کا دعویٰ چھپا ہوا ہے۔ اسے ایسا عالمِ کل اور قادرِ مطلق بننے کا حق کس نے دیا ہے۔ وہ کسی بھی متنفس کے شعور حتیٰ کہ لاشعور کی گہرائیوں میں اتر کر اس کے بطونِ ذات کے جملہ اسرار کی خبر

لاتا ہے اور پھر زمان و مکان کی قید سے بھی ماورا ہو کر کائنات کے کسی بھی گوشے کسی بھی واقعے کی جزئیات بیان کرتا ہے۔ اگر وہ واحد متکلم کی ذات کو اختیار کرتا ہے تو پھر 'میں' کی اس کھڑکی کی راہ سے سب کچھ دیکھ لینے کا دعویٰ کرتا ہے۔" (۱۸)

"یہ بیانیہ مکالماتی انداز مرے کا ہے۔ مرے سے ایک جگہ سے چھلانگ لگا کر دوسری جگہ پہنچ گئے وقت کی بچت ہوتی ہے۔" (۱۹)

فکشن کے خالق کے متعلق ماریو برگس یوسا نے اپنی کتاب 'ایک نوجوان ناول نگار کے نام خط' میں بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا۔ چوں کہ جدید فکشن کے مصنف کے بارے میں یہ سمجھا جاتا ہے کہ فکشن کا خالق خدا صفت ہوتا ہے۔ ناولی دنیا اس کی خود تخلیق کردہ ہوتی ہے اس لیے اس ناولی دنیا میں اس کی اپنی حکومت ہوتی ہے اس میں وہ جو چاہتا ہے، کرتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ چوں کہ خود مابعد جدید فکشن لکھتے ہیں اس لیے ان کے خیالات کا اظہار ہمیں زیر تبصرہ ناول میں ملتا ہے۔ کیوں کہ یہ ناول مابعد جدید صورت حال پر لکھا گیا ناول ہے۔

ناولوں میں سطح حقیقت کے اعتبار سے کوئی نہ کوئی نقطۂ نظر استعمال ہوا ہوتا ہے۔ سطح حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر وہ تعلق ہے جو حقیقت کی سطح یا پلین (plane) جس پر راوی ناول کو بیان کرنے کے لیے خود کو فائز کرتا ہے اور حقیقت کی وہ سطح جس پر کہانی بیان ہوتی ہے کے درمیان پایا جاتا ہے۔ زمان و مکاں کی ہی طرح راوی اور کہانی کی سطحیں متوارد یا مختلف ہو سکتی ہیں۔ نظریاتی طور پر حقیقت کو سطحوں کی ایک غیر محدود تعداد تقسیم اور تقسیم در تقسیم کہا جا سکتا ہے، جن سے فکشنی حقیقتوں میں لامتناہی نقطہ ہائے نظر ابھر سکتے ہیں۔ یہ سطح حقیقت حقیقی دنیا اور فنتاسی دنیا پر مشتمل ہوتی ہے۔ فنتاسی کا تصور سطحوں کے ایک پورے سلسلے کو محیط ہوتا ہے، طلسمی، معجزاتی، قدیم روایات پر مبنی اور اسطوری وغیرہ وغیرہ۔ کہانی کا راوی حقیقی دنیا میں رہتے ہوئے ایک فنتاسی واقعہ بیان کرتا ہے اور قاری کو اس پر قائل کر لیتا ہے کہ وہ جو کچھ بیان کر رہا ہے وہ حقیقی ہے جب کہ حقیقت کی دنیا میں ویسا ہونا ممکن نہیں ہوتا۔

"غلام باغ" میں بہت سے مقامات ایسے ہیں جن میں سطحِ حقیقت کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ "غلام باغ" جو ایک کھنڈر ہے یعنی آثار قدیمہ بذاتِ خود ایک فنتاسی واقعات پر مبنی ہے۔ کیفے غلام باغ میں جو کھنڈر ہے وہ بہت قدیم ہے اور ہاف مین جو ایک جرمن آرکیالوجسٹ ہے اس غلام باغ

کا معمہ حل کرنے بہ الفاظِ دیگر اس آثار قدیمہ پر تحقیق کرنے آیا ہوا ہے۔ ہاف مین لفظ "غلام باغ" کا ترجمہ جو اس نے کسی ڈکشنری میں دیکھا ہے 'جنم کھنڈر' کرتا ہے۔ کیفے غلام کا ملازم امداد علی جو وہاں سے نواب ثریا جاہ نادر جنگ کے کینبے پر نوادرات ڈھونڈتا ہے جس کو نواب ثریا جاہ نادر شاہ جنگ بہت مہنگے داموں بیچتا ہے۔ مدد علی کا کہنا ہے کہ غلام کے کھنڈر کے اندر کوئی خفیہ تہہ خانہ ہے جو خزانے کی طرف جاتا ہے کیوں کہ اس نے بہت عرصہ پہلے وہ خزانہ اور وہ خفیہ راستہ خود دیکھا تھا لیکن اب وہ بھول گیا ہے کہ خفیہ تہہ خانے کا راستہ کہاں سے جاتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ "غلام باغ" کے متعلق جتنی بھی کہانیاں مشہور ہیں وہ سب کی سب فنتاسی دنیا پر محیط ہیں لیکن ان کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ وہ حقیقی معلوم ہوتی ہیں مثلاً ایک کہانی جو "غلام باغ" کے متعلق مشہور ہے۔

"چندر گپت موریہ کے عہد میں اس مقام پر چندر گپت کے باج گزار کا محل تھا جو مہاپدم کہلاتا تھا۔ سکندر اعظم کی موت کے بعد جب اس کی سلطنت جرنیلوں میں بٹ گئی تو اس کے قابل ترین جرنیل نکوتار نے چندر گپت کی سرزمین پر حملہ کر دیا...ادھر چندر گپت کا جاسوسی نظام بہت اعلیٰ پائے کا تھا۔ اس کو مہاپدم کی غداری کا پتا چل گیا اور مہاپدم کو بہت عذاب سے ہلاک کیا گیا۔ اس کی رانی جو حاملہ تھی۔ دیوتاؤں سے انصاف کی طالب ہوئی اور ایک رات اس نے وقت سے پہلے ہی ایک بچے کو جنم دیا جو دراصل انسان نہیں بلکہ ایک راکھشس تھا۔ ایک رات میں ہی وہ بچہ اتنا قوی ہیکل اور دیو قامت ہو گیا کہ محل کی دیواریں اسے سمیٹ نہ سکی۔ رانی کی خواب گاہ کے علاوہ پورا محل ایک کھنڈر بن گیا۔" (۲۰)

مذکورہ ٹکڑے یعنی بیانیے کا عمل فنتاسی کی سطح پر ہے کیوں کہ جس حقیقی دنیا میں ہم رہتے ہیں وہاں اس طرح کا تصور کہ ایک بچہ وقت سے پہلے پیدا ہوا اور پھر ایک ہی رات میں دیو قامت بن گیا کہ محل کی دیواریں اس کو قابو میں نہ رکھ سکیں اور ایک کمرے کے سوا سارا محل کھنڈر بن گیا، ناممکن ہے۔ تو پھر یہ واضح ہے کہ بیانیے کی سطح حقیقت ایک تخیلی فنتاسی حقیقت ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہمہ دان راوی جو انتقال کر کے کردار میں منتقل ہو گیا ہے اس کی بھی سطحِ حقیقت یہ ہی ہے؟ صاف ظاہر ہے کہ راوی کی یہ سطح حقیقت نہیں ہے۔ یہ ایک ایسی سطح حقیقت ہے جو بیانیے اور راوی کی سطح حقیقت سے متضاد ہے۔ فنتاسی سطح حقیقت کی بے شمار مثالیں غلام باغ میں موجود ہیں۔ مثلاً:

''بھاگاں وہ جوان عورت جو مانگر جو میں کھلی پھرتی گوشت کھاتی پھرتی تھی... مانگر بلی سے،
گوہ، کرلے اور سانپ کا گوشت ضرور کھا لیتے تھے... اس نے خود دیکھا اور اب دیکھ رہا تھا...
جھنڈو مانگر بلی کا گوشت کھا رہا تھا اور بھاگاں کو بھی کھلا رہا تھا۔ اور افضل کا چھرا اور سراج پگل
نے انھیں پکڑ لیا اور بڑی بڑی ہاکیوں سے جھنڈو کو مار مار کر اس کی ہڈیاں توڑ دیں... بھاگاں
بین کرتی انھیں گندی گالیاں دیتی تھی اور پھر اس کی نظروں کے سامنے بھاگاں کا منہ تو عورت
کا رہا اور جسم کتیا کا ہو گیا اور پھر اس کے دیکھتے دیکھتے کا چھرا اور پگل بھی دو ننگ دھڑنگ کتے
بن گئے اور بھاگاں پر جھپٹ پڑے مانگر مرد عورت شور مچا رہے تھے۔ مگر آگے نہ بڑھتے تھے
کہ کتوں کے منہ کون لگے...''(۲۱)

مذکورہ اقتباس بھی فنتاسی حقیقت پر مبنی ہے۔ یہ کہانی صرف معروضی زمانی حالت ہی کی نشاندہی نہیں کرتی بلکہ ایک معجزاتی وقوع پذیری کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ اس فنتاسی ٹکڑے کی سطحِ حقیقت وہی ہے جو یاور حسین عرف عطائی خواب میں دیکھتا ہے لیکن بیانیہ میں راوی نے کچھ اس طرح دکھائی ہے کہ قاری اس کے سحر میں کھو جاتا ہے جب کہ حقیقی زندگی میں یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ ایک عورت جس کا منہ تو عورت کا رہے لیکن باقی جسم ایک کتیا کا جسم بن گیا۔ اس طرح کے عجیب وغریب واقعات صرف فنتاسی دنیا میں ہی وقوع پذیر ہو سکتے ہیں لیکن اس کی سطحِ حقیقت وہی ہے جو تخیلی دنیا کی ہوتی ہے۔ راوی جو واحد متکلم غائب کی صورت میں ہم سے مخاطب ہے اور ناولی کردار کا ایک خواب بیان کر رہا جو لمحۂ حال میں وقوع پذیر ہوا ہے۔ اس طرح کے غیر معمولی واقعات بیان کرنے سے راوی کا مقصد حیرانی کے اظہار کا دکھاوا ہے۔ راوی معروضی حقیقت سے کہانی بیان کرتا ہے اگر نہ کر رہا ہوتا تو ہمیں وہ تاثر نہ ملتا جو تخیلی حقیقت سے ٹھوس حقیقت میں در آنے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ راوی جو کہانی بیان کر رہا ہے وہ لمحۂ موجود تک ایک حقیقت پسند تاریخی معروضی سطح پر وجود رکھتی تھی لیکن بھاگاں کے کتیا بن جانے کے بعد ایک فنتاسی حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ایک خالصتاً تخیلی پلین، ایک سمائی اور رومانی سلطنت جو ان لوگوں سے آباد ہے جن کے مادی وجود جاتے رہے ہیں۔ اس میں ایک زمانی انتقال بھی واقع ہوتا ہے یعنی حقیقی دنیا سے تخیلی دنیا میں۔ یہ انتقال قصے کی نوعیت کو بدل کر رکھ دیتا ہے۔

سطحِ حقیقت کی اور بھی بے شمار مثالیں ہیں جو 'غلام باغ' کے بیانیے میں اپنی معروضی حقیقت کے

ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر ناصر کے ہسپتال میں ایک ایسی مریضہ ہے جس کو راوی نے پیرانائڈ عورت کے طور پر متعارف کروایا ہے۔ اس کو عجیب عجیب واہمے ہیں جو وہ ڈاکٹر کو گاہے بگاہے بتاتی ہے۔ مثلاً:

''آپ سمجھتے نہیں وہ جاسوس جو انھوں نے میرے پیچھے لگائے ہیں وہ نظر نہ آئے تو اس کا
مطلب یہ نہیں کہ وہ ہے ہی نہیں... اس وقت وہ باہر ہسپتال سے پیچھے ایک مکان میں موجود
ہیں پانچ ہیں... وہاں انھوں نے وہ مشین فٹ کی ہوئی ہے جس سے وہ میری زندگی کا عرق
کھینچ رہے ہیں۔ سب کمپیوٹرائیز ڈ ہو رہا ہے۔''(۲۲)

مذکورہ ٹکڑے کے علاوہ بھی پیرانائڈ عورت کو مختلف قسم کے واہمے محسوس ہوتے ہیں۔ وہ ایسی مریضہ ہے جو نئی سے نئی کہانی تخلیق کرتی ہے اور قاری کو اس پر یقین بھی کرواتی ہے۔ اس کی تخلیق کردہ کہانیاں اس فنتاسی سطح پر ٹھیک معلوم ہوتی ہیں کہ قاری اس پر یقین کر لیتا ہے۔ پورے ناول میں وہ عجیب وغریب کہانیاں تخلیق کرتی رہتی ہے جن میں سے ایک اقتباس پیش کیا جا چکا ہے۔ بیانیے میں ایک ایسا راوی ہے جو حقیقت کی دنیا میں رہتے ہوئے ایک غیر حقیقی واقعہ بیان کر رہا ہے۔ مذکورہ ٹکڑے میں ایک نہیں دو راوی موجود ہیں اگر ہمہ دان راوی کو بھی شامل کر لیں تو۔ ایک تو وہ راوی ہے جو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس کے پیچھے جاسوس لگے ہوئے اور انھوں نے اس طرح کی مشینیں فٹ کی ہوئی ہیں جو اس کی زندگی کا عرق کھینچ رہی ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ وہ جاسوس صرف راوی کو نظر آتا ہے۔ یہاں کہانی ہمہ دان راوی سے کردار راوی میں منتقل ہوتی ہے لیکن ہمہ دان راوی حقیقی یا حقیقت پسند سطح پر براجمان ہے تا کہ فنتاسی کہانی بیان کر سکے جو اس کو بھی اتنا ہی حیران اور متعجب کرتی ہے جتنا قاری کو۔ دوسرے درجے کا راوی جو فنتاسی سطح پر مقیم ہے جو اس دنیا سے مختلف ہے، جس کو ہم یہ کہہ سکتے ہیں سطحِ حقیقت کے اعتبار سے اس کہانی کے نقطۂ نظر کا تعلق فنتاسی واقعات کے بیان سے ہے۔ کہانی دو راویوں کے درمیان گھومتی ہے۔ ایک راوی حقیقی سطح پر متمکن ہے اور دوسرا فنتاسی سطح پر لیکن جب ہم اس بیانیے کا گہرائی سے مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں پیچیدگی نظر آتی ہے۔ زیادہ قرین قیاس یہ ہے کہ مریضہ عورت نے جاسوس کو خود نہیں دیکھا بس دیکھنے کا یقین کر لیا ہے یا انھیں تصور کر لیا ہے۔ اگر یہ تعبیر درست ہے اور قاری بھی یہ ہی تعبیر درست تسلیم کرتا ہے تو یہ کہانی کو حقیقت پسند کہانی میں منتقل کر دیتی ہے ایسی کہانی جو ایک پیرانائڈ

صورت حال کی خالص داخلیت کی سطح سے بیان کی گئی ہے یعنی نفسیاتی ہیجان یا اعصابی دباؤ کی سطح پر جو شاید قدرتی طور پر ایسی چیزوں کو دیکھنے پر مائل ہوتی ہے جو حقیقی دنیا کا حصہ نہیں ہوتیں۔ یہ کہانی کا مظروف نہیں بلکہ اس کی بیانیہ لطافت ہے جو اسے دیکھنے میں فنتاسی روپ عطا کرتی ہے۔ سطح حقیقت کے اعتبار سے اس کا نقطۂ نظر نفسیاتی طور پر غیر متوازن فرد کی خالص داخلیت ہے، جو وہ چیزیں دیکھتی ہے جن کا وجود نہیں ہوتا اور وہ اپنے خوف اور واہموں کو معروضی حقیقت سمجھ بیٹھتی ہے۔

''غلام باغ'' میں سطح حقیقت کے اعتبار سے ایک سطح وہ استعمال ہوئی ہے جہاں راوی نے کیفے غلام باغ کے بیرے عاشق علی کے بھائی مراد علی کے ذریعے دکھائی ہے۔ مدد علی کو اس بات کا یقین ہے اس نے جنم کھنڈر میں ایک ایسا خفیہ راستہ دیکھا ہے جو خزانے کی طرف جاتا ہے اور اس خزانے پر ایک سنہری سانپ بیٹھا ہوا ہے جو خزانے کی حفاظت کر رہا ہے اور صرف چاندنی رات میں باہر آتا ہے۔ اس کی اس کہانی پر کم و بیش سبھی یقین کر لیتے ہیں۔ حتیٰ کہ جرمن آرکیالوجسٹ جو غلام باغ پر تحقیق کرنے آیا ہے وہ بھی اس فنتاسی پر یقین رکھتا ہے اور کبیر بھی جو ناول کا مرکزی کردار ہے۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ جرمن آرکیالوجسٹ اور کبیر دونوں بھی اس واہمے میں مبتلا ہیں کہ انھوں نے خود وہ سنہری سانپ دیکھا ہے جو چاندنی رات کو ہی باہر آتا ہے جو اس جنم کھنڈر میں مدفون خزانہ جو سنہری صندوقچے میں بند ہے کی حفاظت کرتا ہے:

> ''اس رات کے بعد کئی دنوں اور راتوں تک تو اس پر اتفاق کرتے رہے کہ سانپ ان دونوں نے دیکھا ضرور تھا اس لیے ان دونوں میں سے کوئی بھی دوسرے پر یہ الزام نہیں دھر سکتا تھا کہ وہ بصری التباس کا شکار ہوئے ہیں۔ اگرچہ کبیر اجتماعی التباس کی دلیل بھی دیتا تھا لیکن دل سے وہ بھی یہ ماننے پر تیار نہیں تھا کہ اس نے زرد سنہرے رنگ اور سیاہ دھبوں والا وہ چتکبرا جانور نہیں دیکھا تھا جو چبوترے میں بظاہر کہیں بھی نہ بنے سوراخ میں تیزی سے گھس کر غائب ہو گیا تھا...'' (۲۳)

یہاں بھی ایک فنتاسی حقیقت رونما ہوتی ہے جو کسی ایک کردار کے درمیان نہیں بلکہ بہت سے کرداروں کے درمیان یہ حقیقت رونما ہوتی ہے۔ راوی اس فنتاسی حقیقت کو اس طرح سے روایت کرتا ہے کہ قاری بھی ایک سطح پر متفق ہو جاتا ہے کہ یقیناً کوئی ایسا سانپ ہے جس کو سب لوگوں نے دیکھا۔

توجہ طلب بات یہ ہے کہ جو راوی نے فنتاسی حقیقت بیان کی ہے کیا اس کا وجود حقیقی دنیا میں بھی اتنا ہی معتبر ہے جتنا فنتاسی حقیقت میں۔ حقیقی دنیا کی سطح حقیقت اور فنتاسی دنیا کی سطح حقیقت میں تضاد ہے لیکن ایک سطح ایسی آتی ہے جہاں یہ دونوں سطحیں باہم مل جاتی ہیں اور وہ ہے صرف 'حقیقت'۔ راوی اپنے بیانیے میں کچھ اس طرح کی تکنیک استعمال کرتا ہے کہ قاری کچھ دیر کے لیے سب کچھ بھلا کر اس حقیقت کو ماننے پر تیار ہو جاتا ہے، جس کی سطح حقیقت فنتاسی دنیا سے جڑی ہوئی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں دونوں حقیقتیں ایک ہو جاتی ہیں حقیقی اور غیر حقیقی یا فنتاسی، جس طرح راوی اور بیانیے نے ان کی تجسیم یا نمایندگی کی ہوئی ہے یہاں تک کہ یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ فنتاسی ادب کے کسی لکھنے والے کی خلاقیت کا انحصار سب سے پہلے اس طریقے پر ہوتا ہے، جس کے ذریعے سطح حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر اس کے فکشن میں اظہار پاتا ہے۔

> ''سطح حقیقت کو غیر مرئی واقعات سے بیان کرنا ناول میں جان ڈال دیتا ہے جو قاری کو مجسم حقیقت سے ذرا بھی کم معلوم نہیں ہوتا۔ ناول نگاری میں تکنیکی مہارت کا عظیم کارنامہ یہ ہے کہ غیر مرئیت کا حصول، کہانی کو رنگ، ڈراما لطافت، حسن اور اتنے موثر طور پر قوت اشارہ بخشنے کی اہلیت رکھے کہ کسی قاری کو یہ احساس بھی نہ ہو کہ کہانی کا وجود ہے۔ فنی ہنرمندی کے زیر اثر اسے یوں لگے جیسے فکشن کو پڑھ نہیں رہا بلکہ اس میں زندگی گزار رہا ہے...'' (۲۴)

''غلام باغ'' میں پوشیدہ حقیقت فیکٹ سے بہت کام لیا گیا ہے۔ یہ ایسی تکنیک ہوتی ہے جس میں راوی معلوماتی حصوں کو غائب کر دیتا ہے لیکن اس کے باوجود غیر موجود تفصیل قاری کے ذہن میں چھوڑ دیتا ہے اور قاری حقیقت تک خود رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے یہ تکنیک 'نیلے رجسٹر کے مندرجات' میں خوب استعمال کی ہے۔ نیلے رجسٹر کے مندرجات میں انھوں نے ایسے واقعات بیان کیے ہیں جو وقوع پذیر ہو چکے ہیں لیکن وہ اتنے طویل ہیں کہ ان کی تفصیل دینا بہت مشکل ہے۔ اس لیے انھوں نے ان واقعات کو مختلف طریقوں سے بیان کیا ہے اور ایک جگہ خود کہا ہے کہ اس طریقے سے لکھنے سے وقت کی بھی بچت ہوتی ہے اور صفحوں کی بھی۔ ان میں سے کچھ واقعات ایسے ہیں جن کا اشارہ پہلے موجود ہے اور تفصیل یا باالفاظ دیگر واضح کر کے بعد میں نیلے رجسٹر کے مندرجات میں بیان کیے ہیں اور کچھ واقعات ایسے ہیں جو وقوع پذیر ہو چکے ہیں لیکن ناول میں اس کا اشارہ نہیں ملتا ان واقعات کا

صرف ہمیں نیلے رجسٹر کے مندرجات میں ہی پتا چلتا ہے وہ بھی نکات کی شکل میں۔

پوشیدہ حقیقت کے ذریعے کسی واقع کو بیان کرنا بلاوجہ یا من مانا نہیں ہوتا بلکہ یہ بہت ضروری ہے کہ راوی کی خاموشی معنی خیز ہو۔ کہانی کے آشکار حصے پر اس کا اثر پڑتا ہے راوی اس تکنیک کے ذریعے تجسس، توقعات اور فنتاسیوں کا سا ماحول تخلیق کر دیتا ہے اور پھر خاموش گویائی اور اشاروں کنایوں کے ذریعے جو ترکیب کو ایک توقع میں بدل دیتے ہیں اور قاری کو اس معاملے میں بالکل بے بس کر دیتا ہے تاکہ قاری خود کہانی کی تعمیر میں قیاس آرائیوں اور تخمین وظن سے عملی طور پر مداخلت کرے۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے جس کے ذریعے راوی اپنی کہانی کو جیتی جاگتی بناتا ہے اور اس کو قوتِ ترغیب سے بہرہ مند کرتا ہے۔ 'غلام باغ' میں بھی بیشتر ایسے مقامات ہیں جہاں راوی نے بہت سی باتوں کو پوشیدہ رکھا ہے اور قاری کو قیاس آرائیوں کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ مثلاً یاور عطائی کی موت کے بعد اس کی بیٹی اور مرکزی کردار کبیر مہدی جب اس کے کمرے کی تلاشی لیتے ہیں یہ جاننے کے لیے کہ آخر عطائی کونسی ادویات بناتا تھا کہ شہر کے تمام بڑے بڑے امرا اور شرفا اس کے تلوے چاٹتے تھے۔ عطائی کے کمرے میں ان کو عجیب وغریب قسم کے مرتبان نظر آتے ہیں جن کو دیکھ کر ان کا تجسس اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ عطائی کی شخصیت بذات خود ایک بہت بڑا معمہ تھی۔ جب کبیر ایک مرتبان کھولتا ہے تو وہاں اس کو مرتبان کے اندر ایک پرچی لکھی ملتی ہے جس کے اوپر تحریر ہوتا ہے (چوہدری الیاس پگل)

''بادشاہ جو ملکہ اور رنڈی کے بیچ مارا گیا دیکھو طبیب شاہی کے اعترافات، گنجینۂ نشاط ...

(۲۵)''

مذکورہ جملہ جو یاور عطائی نے چوہدری الیاس پگل کے مرتبان میں لکھ کر رکھا ہوا تھا قاری کو تجسس میں ڈال دیتا ہے کہ آخر اس کا مطلب کیا ہو سکتا ہے اور راوی نے الیاس پگل کے مرتبان میں یہ جملہ لکھ کر کیوں رکھا اور اگر لکھا تو پھر ایسا جملہ ہی کیوں لکھا کچھ اور کیوں نہیں لکھا وغیرہ وغیرہ۔ ان تمام سوالوں کے جواب قاری خود اخذ کرتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر قاری ایک ہی نتیجہ اخذ کرے اور ہر قاری کے ذہن میں ایک ہی کہانی تخلیق ہو۔ یہ بہت حد تک ممکن ہے کہ چند لوگوں کے خیالات اور تخلیق کردہ کہانی آپس میں ملتے ہوں لیکن ضروری نہیں کہ تمام قاری اس سے ایک جیسا ہی تاثر لیں۔ یاور عطائی کا تعلق ارذل نسل سے تھا اور وہ اپنے خاندان کی ہتک جو پگل خاندان اور کاچھر خاندان کے ہاتھوں سے ہوئی

تھی اس کا بدلہ لینے کے لیے وہ ان کو جنسی طاقت بڑھانے کا جھانسا دیتا تھا۔ اس طرح وہ ان کو اپنا دست نگر بنا لیتا ہے۔ چوں کہ عطائی ان لوگوں کی فطرت اور نفسیات سے اچھی طرح واقف تھا اس لیے اس نے ہر شخص کے لیے ایک الگ مرتبان رکھا ہوا تھا جس پر اس کا نام اور اس کے اندر کوئی اس طرح کا جملہ جو اس کی پوری شخصیت کو پیش کرتا ہو لکھ کر رکھا ہوا تھا۔ جیسے چوہدری الیاس پگل کے بارے میں کہ ''ایک بادشاہ جو ملکہ اور رنڈی کے بیچ مارا گیا''۔ اس ایک جملے میں جو پوشیدہ حقیقت راوی نے ہمارے سامنے پیش کی ہے اس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ الیاس ہگل ایک انتہائی عیاش قسم کا شخص ہے جو اپنی بیوی (جس کو عطائی نے ملکہ کہا ہے) کے علاوہ دوسری عورتوں سے بھی جنسی تعلق رکھتا ہے اور اس وجہ سے وہ اپنی اصل طاقت کھو بیٹھتا ہے اور اب اس طاقت کو بحال کرنے کے لیے عطائی سے ادویات لیتا ہے اور دوسری عورتوں کے ساتھ تعلقات قائم کرتا ہے لیکن ان عورتوں سے یہ جنسی تعلق بھی کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہتا اسی طرح الیاس پگل نہ تو جنسی طور پر اپنی بیوی کو مطمئن کر سکا اور نہ دوسری عورتوں کو۔ مذکورہ ایک جملہ الیاس پگل کی پوری شخصیت اور زندگی کی نمایندگی کر رہا ہے۔ اس جملے سے پوری کہانی قاری خود بنا لیتا ہے یہ ایک فن ہے جس کو اطہر بیگ صاحب نے بہت عمدگی سے اپنے ناول (غلام باغ) میں برتا ہے۔ اس کے بعد زہرہ اور کبیر ایک ایک مرتبان کھولتے چلے جاتے ہیں اور ہر مرتبان کے اندر سے اسی قسم کے کاغذ برآمد ہوتے ہیں جو کسی نہ کسی شخصیت کی پوری زندگی کو بیان کر رہے ہوتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر اس شخص کی نفسیات یا ذہنی حالت کو بیان کرتے ہیں۔ اس طرح ناول نگار اس تکنیک کے ذریعے کم وقت میں بہت بڑی اور وسیع حقیقت بیان کر دیتا ہے۔

اسی طرح 'گنجینۂ نشاط' ایک ایسا اشارہ ہے جس کے پیچھے بھی ایک لمبی چوڑی کہانی پوشیدہ ہے۔ اس سے قاری کئی قسم کی کہانیاں تخلیق کر سکتا ہے جو اس ایک لفظ میں پوشیدہ ہیں۔ مثلاً عیش نشاط کا خزانہ۔ اس لفظ کی جو حقیقت راوی نے بتائی ہے اس کے علاوہ بھی یہ اپنے اندر پوشیدہ حقائق رکھتا ہے مثلاً گنجینۂ نشاط واقعی ہی کوئی کتاب تھی، اگر تھی تو اس میں موجود نسخے بالکل ٹھیک تھے اور عطائی جو ادویات تیار کرتا تھا وہ انھیں نسخے پر مبنی تھیں وغیرہ وغیرہ۔ گنجینۂ نشاط بھی آخر تک ایک معمہ بنی رہتی ہے قاری کے لیے اور قاری طرح طرح کی کہانیاں تخلیق کرتا ہے۔

اس کے علاوہ اگر ہم ناول کے عنوان 'غلام باغ' پر غور کریں اور یہ نام ہی اپنے اندر بہت سے

پوشیدہ حقائق رکھتا ہے۔ یعنی ایسا باغ جس میں غلام ہیں۔ اس نام کو پڑھ کر قاری کے ذہن میں جو سوال اٹھتا ہے وہ یہ ہے کہ ناول میں یقیناً کوئی ایسا باغ ہوگا جو غلاموں کے لیے بنایا گیا ہوگا اور اگر کوئی ایسا باغ تھا تو اس میں غلاموں کو رکھنے کا مقصد کیا تھا۔ یہ باغ غلاموں کے رہنے کی جگہ تھی یا غلام بنانے کی جگہ تھی۔ اس طرح کے مختلف سوال قاری کے ذہن میں ابھرتے ہیں اور پھر قاری ان سوالوں کے جواب تلاش کرنے کے لیے خود ہی کہانیاں تخلیق کرتا ہے۔ یعنی راوی اپنی پیش قدمی کے دوران ناول میں اس مخفی بات کا انکشاف نہیں کرتا اور قاری کو خود ہی اس اسرار سے پردہ اٹھانا پڑتا ہے۔

اسی طرح ''غلام باغ'' کے موجود زینوں اور جنم کھنڈر کے بارے میں راوی جو معلومات فراہم کرتا ہے اس سے کہیں زیادہ قاری ان کے متعلق قیاس آرائیاں کر لیتا ہے لیکن یہ صرف اس وقت ممکن ہوتا ہے جب راوی کچھ مخفی اشارے دیتا ہے جس سے قاری اصل حقیقت کو دریافت کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اسی طرح ناول میں راوی نے جو بیان کیا ہے کہ گنجینۂ نشاط کے نسخے صرف بادشاہوں کے لیے ہیں۔ کیوں کہ گنجینۂ نشاط میں خاص طور پر لکھا ہے کہ بادشاہوں کے علاوہ دوسرے لوگ ان نسخوں کو آزمانے کی کوشش نہ کریں ورنہ جان سے ہاتھ دھو بیٹھیں گے۔ مذکورہ باتوں سے قاری کے ذہن میں جو سوال ابھرتے ہیں وہ یہ ہیں کہ گنجینۂ نشاط کے نسخے صرف بادشاہوں کے لیے ہی کیوں ہیں؟ آخر دوسرے لوگ ان کو استعمال کیوں نہیں کر سکتے؟ ایسی ان میں کیا بات ہے جو عام لوگوں کے لیے جان لیوا ثابت ہوگی اور بادشاہوں کے لیے نہیں؟ ان تمام سوالوں کے جواب قاری خود تلاش کرتا ہے پہلی بات تو یہ ہے کہ گنجینۂ نشاط میں جو 'بادشاہ' لفظ استعمال ہوا ہے اس کا مطلب وہ بادشاہ نہیں ہے جو سلطنت کے مالک ہوتے ہیں اور رعایا پر حکومت کرتے ہیں بلکہ 'بادشاہ' کا لفظ ان تمام لوگوں کے لیے استعمال ہوا ہے جن کا تعلق اپر کلاس سوسائٹی سے ہے اور وہ ہر جائز اور ناجائز کام بڑی دیدہ دلیری سے کرتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر اپنی جرم کی سلطنت کے بادشاہ ہیں جہاں وہ اپنی من مانی کرتے ہیں یعنی جرم کی دنیا میں ان کا حکم چلتا ہے۔ ایسے لوگ اخلاقی طور پر بہت گرے ہوتے ہیں اور جنسی فعل وہ صرف مشغلے کے طور پر کرتے ہیں۔ چوں کہ دولت وافر مقدار میں ہوتی ہے اس لیے اس کا مصرف بھی کوئی نہ کوئی ہونا چاہیے، خواہ جنسی فعل ہی کیوں نہ ہو اور جنسی طاقت بڑھانے کے لیے وہ مہنگی سے مہنگی ادویات استعمال کرتے ہیں لیکن سوال پھر اپنی جگہ پر ہے کہ آخر یہ ادویات ان امرا و وزراء کے لیے ہی کیوں؟ نچلے طبقے کے لوگ کیوں نہیں استعمال کر سکتے؟

ناول کے اس حصے کی پوشیدہ حقیقت یہ ہو سکتی ہے کہ یہ ادویات استعمال کرنے کا ایک خاص طریقہ کار ہوتا ہے اور ان دواؤں کو استعمال کرنے کے بعد اس کے مطابق خوراک بھی لینا پڑتی ہوگی تاکہ ان کے مضر اثرات سے بچا جا سکے۔ نچلے طبقے کے لوگ چوں کہ ان تمام باتوں پر عمل نہیں کر سکتے اور ان دواؤں کے مضر اثرات سے بچنے کے لیے حاوی قسم کی خوراک بھی استعمال نہیں کر سکتے جس کی وجہ سے وہ اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھیں گے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ نچلے درجے کے لوگوں کو یہ ادویات لینے کی ضرورت ہی نہیں ہوتی ہوگی کیوں کہ ان کی معاشی حالت بہت کمزور ہوتی ہے اور ان کو ان معاشی فکروں سے نجات کہاں ملتی ہوگی کہ وہ یہ جنسی فعل کو شغل کے طور پر کرتے پھریں۔ اپر سوسائٹی کے لوگوں کے پاس فراغت اور عیش و عشرت ہوتی ہے اس لیے ان میں یہ تمام برائیاں در آتی ہیں۔ مذکورہ بالا جو بھی تفہیم ہوئی ہے ہو سکتا ہے کوئی دوسرا قاری اس سے مختلف کہانی اخذ کرے یا پھر اس سے ملتی جلتی۔

گنجینۂ نشاط کے حوالے سے راوی نے جو بھی واقعات بیان کیے ہیں وہ حقیقی زمانی ترتیب سے ناول میں وقوع پذیر نہیں ہوئے بلکہ زمانی بے ترتیبی سے پیش ہوئے ہیں جس کے نتیجے میں واردات حکایت سے غیر معمولی پر مایہ بن جاتی ہے۔ ہمہ دان راوی حقیقی زمانی سلسلے میں کہانی بیان کرنا شروع کرتا ہے لیکن اس کے بعد بیانیہ مختلف راویوں میں تبدیل ہوتا جاتا ہے اور کہانی زمانی بے ترتیبی سے آگے بڑھتی ہے اور مختلف کنایوں سے پوشیدہ حقیقت کو راوی پر منکشف کرتی ہے۔ راوی بیانیہ کے معلوماتی ٹکڑے حذف کر دیتا ہے تاکہ ایک مخصوص تاثر پیدا کیا جا سکے۔ ناول کو کامیاب بنانے کا یہ ایک طرح آلہ ہے جس کی مدد سے کہانی میں ایک مخصوص تاثر کو ابھارا جاتا ہے۔ مذکورہ پوشیدہ حقیقتوں کے علاوہ ناول میں بہت سے ایسے مقامات ہیں جہاں پر یہ تکنیک استعمال کی ہے تاکہ بیانیہ میں شدت پیدا کی جا سکے۔ ''غلام باغ'' میں اس تکنیک سے سب سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ لیکن اس کی زمانی اور مکانی ترتیب کچھ اس بے ترتیبی پر رکھی گئی ہے بیانیہ قاری کے دماغ پر گہرا اثر چھوڑتا ہے اور قاری کو قیاس آرائیوں کی بھول بھلیوں میں چھوڑ دیتا ہے۔

''غلام باغ'' میں شروع سے لے کر آخر تک 'چینی ڈبوں' کی تکنیک سے بہت زیادہ کام لیا ہے۔ یہ وہی تکنیک ہے جو ہمارے کلاسیکی اَدب یعنی باغ و بہار اور الف لیلیٰ میں استعمال ہوئی یعنی کہانی در کہانی بیان کرنا۔ اس تکنیک سے راوی کا مقصد اسرار و ابہام اور پیچیدگی پیدا کرنا ہے۔ چینی ڈبوں والا

طریقہ کار استعمال کر کے بیانیہ انتقالات کے ذریعے کہانی کو کہانی کے اندر داخل کر کے بیانیہ کو طول دیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے اگر ہم 'غلام باغ' کا جائزہ لیں تو ہمیں پتا چلتا ہے راوی نے جو طریقۂ کار استعمال کیا ہے وہ کافی پیچیدہ ہے۔ کیوں کہ مذکورہ ناول کی ہیئت اور بنت ٹیڑھی میڑھی چلتی ہے کیوں کہ اس میں زمانی اور مکانی ترتیب کا لحاظ نہیں رکھا گیا (یہ ضروری بھی نہیں ہوتا) مثلاً غلام باغ کی کہانی کیفے غلام باغ سے شروع ہوتی ہے جب کبیر مہدی اور ڈاکٹر ناصر کیفے غلام باغ میں چائے پینے کے لیے آئے ہوئے ہیں اس کے بعد کہانی اگلا موڑ لیتی ہے اور کبیر کے گھونسلے میں پہنچ جاتی ہے جہاں راوی ہمیں ایک دوسری کہانی سناتا ہے جو وہ کسی عصری ڈائجسٹ کے لیے تحریر کر رہا ہے لیکن یہ کہانی نامکمل رہتی ہے اور دوبارہ کہانی میں واپس پلٹ آتی ہے۔ یہاں پر ایک بیانیہ انتقال واقع ہوتا ہے کہانی ہمہ دان راوی سے کردار راوی میں انتقال کرتی ہے لیکن دوبارہ ہمہ دان راوی کی طرف پلٹ جاتی ہے۔ مثلاً کردار راوی جو کہانی بیان کرتا ہے وہ کچھ اس طرح شروع ہوتی ہے:

"پہاڑوں کی بلند چوٹیاں، فراغ وادیاں، ریتلے صحرا... گھات لگائے درندے... پتھریلی چٹانوں پر رینگتے چھپکلے... رات کا کالا لہو کائنات کی نس نس میں گردش کرتا ہے اور اس کی تال پر سیاہی کے آسیب رقص کناں ہیں۔" (۲۶)

ہمہ دان راوی سے جب کہانی کردار راوی میں منتقل ہوتی ہے تو قاری کے لیے یہ کہانی تجسس پیدا کرتی ہے لیکن یہ کہانی نامکمل رہ جاتی ہے۔ ہمہ دان راوی کے ذریعے ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ مذکورہ کہانی مکمل ہو گئی ہے لیکن بیانیہ میں اس کی وضاحت یا باقی ماندہ حصے نہیں پیش کیے گئے۔

اس کے بعد ارذل نسلوں کی اساطیر کی کہانی شروع ہو جاتی جو کسی ایک راوی کے ذریعے بیان نہیں ہوئی بلکہ متعدد راویوں کے ذریعے بیان ہوتی ہے۔ کہانی شروع تو ہمہ دان کے ذریعے ہی ہوتی ہے لیکن آگے جا کر مختلف کردار راویوں میں منتقل ہوتی جاتی ہے لیکن اس سے پہلے کہانی ہمہ دان راوی سے واحد متکلم غائب میں منتقل ہوتی ہے اور پھر آگے راویوں کے ذریعے بیان ہوتی ہے (جو اصل میں کتاب کا ایک باب ہے جس کے اندر مختلف لوگوں کے خیالات ہیں جن کو مرزا اطہر بیگ نے زندہ راوی بنا کے پیش کیا ہے اور ان کو بھی بیانیہ کا ایک حصہ بنا دیا ہے)

"جیمز بیری مور نے ہمارے مورخ کی طرف اب مشکوک تنقیدی نظروں سے دیکھا اور بولا:

مگر پیٹر تمھارا کیا خیال ہے یونانیوں اور رومیوں کی سورج پوجا اور ہندیوں کی سورج پوجا کیا ایک ہی مظہر ہے۔ کیا یہ ایک جیسی ہو سکتی ہے۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا تم سے پوچھوں گا کہ کیا افضل نسلوں اور ارذل نسلوں کی اساطیر ایک جیسی ہو سکتی ہیں۔" (۲۷)

مذکورہ بحث کے بعد کہانی ارذل نسلوں کی اصلیت پر بیان ہوتی ہے اور بھورے ارذل بادشاہ اور دیگر لوگوں کی اصلیت منکشف کرتی ہوئی ختم ہوتی ہے اور پھر درمیان میں اصل کہانی شروع ہو جاتی ہے۔ مذکورہ کہانی کا بقیہ حصہ ناول کے آخر میں جا کر بیان ہوتا ہے جب زہرہ اور کبیر مہدی انعام گڑھ ارذل نسلوں کی کھوج میں نکلتے ہیں۔ اس طرح بیانیہ بہت سی پیچیدگیاں پیدا کرتا ہوا اصل کہانی بیان کرتا ہے۔

مذکورہ کہانیوں کے علاوہ "غلام باغ" میں جو ضمنی کہانیاں آتی ہیں ان میں ایک 'ننگا افلاطون' کی کہانی ہے جو اصل کہانی سے جنم لیتی ہے۔ ننگا افلاطون کی کہانی دراصل ایک ایسے بچے کی کہانی ہے جو پیدائش کے کچھ دنوں کے بعد سے لے کر بوڑھا ہونے تک اپنی پوری زندگی ایک غار میں گزار دیتا ہے۔ یہ اس وجہ سے ہوتا ہے کہ اس کی نسل میں بہت پہلے کہیں گوروں کا خون شامل ہو گیا تھا جب انگریزوں کا زمانہ تھا۔ لیکن اس کے بعد تین چار نسلوں کے بعد اس گھرانے میں مذکورہ بچہ پیدا ہوتا ہے۔ جس کو راوی نے ننگا افلاطون کہہ کر قاری سے متعارف کروایا ہے۔ چوں کہ اس نسل میں گورے انگریز کے جینز شامل تھے اس لیے یہ تین نسلوں کے بعد اس بچے کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے ماں باپ ڈر جاتے ہیں کیوں کہ اس وقت انگریزوں کا دور تھا اس لیے کہیں دوسرے خاندان والے اس بات کا غلط مطلب نہ لے لیں اور یہ سمجھنا شروع کر دیں کہ بچے کی ماں بدکار عورت تھی جو اس طرح کا گورا لڑکا پیدا ہوا ہے کیوں کہ اس خاندان میں تمام لوگ کالے تھے اور دور دور تک کوئی بھی فرد گورا نہیں تھا۔ بدنامی کے ڈر سے لڑکے کا دادا اس کو ایک غار میں اس مقصد کے لیے چھوڑ آتا ہے کہ وہاں خود ہی بھوکا پیاسا مر جائے گا لیکن بچے کی ماں اور دائی لوگوں سے نظریں بچا کے رات کے وقت اس کو دودھ اور خوراک مہیا کرتی رہیں۔ جب ایک ماہ بعد اس بات کا گاؤں والوں کو پتا چلا تو وہ بچے کو اس مقصد کے لیے لینے گئے کہ وہ مر گیا ہو گا اس کو دفنا دینا ضروری ہے لیکن جب وہ غار کے پاس جاتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ بچہ زندہ ہے اور صحت مند ہے اور کھیل رہا ہے۔ گاؤں والوں کو یہ دیکھ کر بہت حیرت ہوئی کہ یہ کیسے ممکن ہو سکتا ہے کہ اتنے دن کوئی بچہ بغیر کچھ کھائے زندہ رہ سکے چناں چہ وہ اس بات کو ایک معجزہ سمجھ کر اس بچے کو ولی

اللہ سمجھ بیٹھتے ہیں اور فیصلہ کرتے ہیں کہ اس کو اسی غار میں رکھا جائے اور ہر طرح کی ضروریات زندگی فراہم کرتے رہیں۔ انھوں نے فیصلہ کیا کہ اس بچے کی خدمت کی جائے کیوں کہ وہ کوئی معمولی بچہ نہیں ہے۔ اس طرح وہ بچہ اسی غار میں پلا بڑھا۔ لیکن حیرت انگیز بات یہ ہے کہ پیدائش سے لے کر جوان اور پھر بوڑھے ہونے تک اس کو کپڑے فراہم نہیں کیے گئے اس کی افزائش ننگے جسم سے ہوئی۔ جب وہ بچہ جوان ہوا تو گاؤں کے لوگ اپنی منتیں مرادیں پوری کرنے کے لیے دُعا کروانے آتے اور وہ دُعاؤں کی بجائے گندی غلیظ گالیوں سے ان کا سواگت کرتا۔ لوگ اسی کو اپنی خوش قسمتی سمجھ کر واپس چلے جاتے کہ گالیاں کھانے سے ان کی مرادیں پوری ہو جائیں گی۔ اگر کسی وقت ننگا افلاطون گالیاں نہ دیتا تو لوگ غار کے منہ کے آگے سلاخوں کے پاس کھڑے رہتے جب تک وہ ان کو گالیاں نہ دیتا وہ واپس نہ جاتے۔

مذکورہ کہانی اصل کہانی سے ہی پھوٹتی ہے لیکن اس کے درمیان بھی اصل کہانی چلتی ہے اور آگے چل کر یہ کہانی اپنی تکمیلیت کو پہنچتی ہے۔ یعنی مذکورہ کہانی مکمل ہونے تک متعدد بار بیانیہ میں انتقال واقع ہوتا ہے پھر اس ضمنی کہانی کی تکمیل ہوتی ہے۔ بیانیہ ہمہ دان راوی سے واحد متکلم راوی اور پھر راوی کردار کے درمیان چھلانگیں لگاتا رہتا ہے۔ یہ انتقالات زمانی و مکانی دونوں اعتبار سے وقوع پذیر ہوتے ہیں اور سطح حقیقت کے اعتبار سے بھی بیانیہ کی منتقلی واقع ہوتی ہے۔

اگر ہم غلام باغ کا تھیم اور آئیڈیالوجی کے لحاظ سے تجزیہ کریں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس میں نہ تو کوئی ایک تھیم ہے اور نہ ہی کوئی ایک آئیڈیالوجی ہے۔ یعنی یہ کس ایک تھیم یا آئیڈیالوجی پر لکھا گیا ناول نہیں ہے۔

ہر کردار کی ایک الگ تھیم اور آئیڈیالوجی رکھتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر تمام تھیم اور آئیڈیالوجی ایک ہی مقصد کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ یعنی 'انسان کا انسان پر غلبہ' یہ بنیادی نقطہ ہے، جس کو مرزا اطہر بیگ نے مختلف طریقوں سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر ہم تمام کرداروں کا جائزہ لیں تو پتا چلتا ہے کہ ہر ایک کا بنیادی مقصد دوسرے شخص پر غالب آنے کی کوشش ہے۔ اس مقصد کے لیے ہم سب سے پہلے عطائی کی نفسیات کا جائزہ لیتے ہیں عطائی چوں کہ ارذل نسل سے تعلق رکھتا تھا اس لیے جس علاقے میں عطائی کی پیدائش ہوئی وہاں اس نسل کو بہت ذلیل اور حقیر تصور کیا جاتا تھا۔ عطائی کا تعلق مانگر جاتی نسل سے تھا۔ وہاں کے اثر و رسوخ رکھنے والے لوگ اس نسل کی یعنی مانگر جاتی عورتوں کو اپنی ہوس کا نشانہ

بناتے تھے۔ اس نسل میں جب کبھی کسی نے تھوڑی سی بھی مزاحمت کی اور اس کو ان کا چھر اور پگل خاندان کے لوگوں نے ہلاک کر دیا۔ مثلاً بھاگاں، حاکو کاٹنے والا اور ماسٹر کرم الٰہی جس نے اپنی بے عزتی کا بدلہ لینے کے لیے رحیم چوہدری کا چھر کو اس کے گھر کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ اس طرح اس مانگر جاتی نسل میں بہت سے ایسے لوگ پیدا ہوئے جنھوں نے جب کبھی سر اٹھانے کی کوشش کی تو اس کو وہیں مار دیا گیا۔ لیکن عطائی کے باپ خادم حسین نے اپنے خاندان کو اس مانگر جو سے نکال کر انعام گڑھ منتقل کر دیا اور اپنے سب سے چھوٹے بیٹے یعنی یاور حسین عرف عطائی کو تعلیم دلوائی اور مرنے سے پہلے اس کو 'گنجینۂ نشاط' جیسی وراثت سونپ کر مر گیا جو دراصل ایک پارسل تھا جو ایک حکیم تک پہنچانا تھا لیکن بعض وجوہات کی بنا پر اس تک نہ پہنچا سکا اور اس نے اپنے پاس رکھ لیا اور مرنے سے پہلے عطائی کے حوالے کر گیا۔ عطائی وہاں سے بڑے شہر آ کر آباد ہو گیا۔ بڑے شہر اس نے کسی پر بھی ظاہر نہ کیا کہ وہ کس نسل سے تعلق رکھتا ہے اور ایک امیر اور معزز گھرانے میں شادی کروالیتا ہے۔ لیکن اس دوران وہ اپنا بنیادی مقصد نہیں بھولا یعنی کا چھر اور پگل خاندان سے اپنی ہتک کا بدلہ لینا۔ ان سے بدلہ لینے کے لیے اور ان کو اپنا غلام بنانے کے لیے وہ ان کو جنسی ادویات کا جھانسا دیتا ہے۔ یہ لوگ مکمل طور پر عطائی کے دست نگر بن جاتے ہیں اور اپنی جنسی طاقت بڑھانے کے لیے عطائی سے رجوع کرتے ہیں۔ ایک طرح سے عطائی نے اشرافیہ خاندان کو اپنا غلام بنا رکھا۔ اس کے پاس جو ادویات تھیں ان کا حقیقی کوئی اثر ہوتا تھا یا صرف عطائی ان اشرافیہ کے تعلق رکھنے والے لوگوں کو نفسیاتی طور پر اس عمل کے لیے اکساتا تھا اس بات کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب عطائی کی موت واقع ہوتی ہے۔

اگر کبیر کو دیکھیں تو اس کا بھی بنیادی مقصد لوگوں کو نفسیاتی دباؤ میں رکھنا تھا۔ وہ اپنی عجیب و غریب باتوں اور جملوں سے لوگوں کو چونکاتا رہتا ہے۔ اس کا خود کے بارے میں خیال تھا کہ وہ کوئی شہکارِ ادب تخلیق کرے گا اور پوری دنیا کو حیران کر دے گا اس کا اظہار وہ ناول میں بارہا کرتا بھی ہے۔ نیلے رجسٹر کے مندرجات وہ اسی مقصد کے لیے لکھتا ہے کہ وہ کوئی اہم کارنامہ انجام دے رہا ہے لیکن وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو پاتا اور موت کی آغوش میں چلا جاتا ہے۔ کبیر کا المیہ تقریباً آج کے ہر انسان کا المیہ ہے ہر شخص دوسرے کو مغلوب کرنے کی دوڑ میں لگا ہوا ہے اور اس کے لیے وہ ہر جائز اور ناجائز کام بھی کرتا ہے۔ کبیر کے کردار کی تھیم پوری تہذیب کی تھیم ہے جو اجتماعی برہنگی کے عذابوں میں

گرفتار معاشرے میں صدیوں سے موجود ہے۔ یہ زندگی کی اس بے معنویت کی علامت ہے جہاں زندگی کچھ نہیں۔ یہ حاصل لاحاصل کی وہ حقیقت ہے جو مسلسل رسائی نارسائی، آسودگی اور ناآسودگی کے لامتناہی عذابوں میں ابھرتی اور گم ہوتی رہتی ہے۔ زندگی کا بے معنی ہونا کبیر کے لیے اس ننگے افلاطون چناسائیں کی طرح ہے جس کے لیے زندگی سے زیادہ حقیر اور کچھ بھی نہیں۔ ایک فنکار جو فرضی ناموں سے مضامیں لکھ لکھ کر اس زندگی کو بھی کھو بیٹھا ہے جسے وہ اپنے ساتھ شہر لے کر آیا تھا اپنے گاؤں سے۔ وہ خود اپنے بارے میں کہتا ہے:

''میں دراصل ایک Mercenary Writer ہوں جیسے کرائے کے قاتل ہوتے ہیں ویسے ہی میں ایک کرائے کا رائٹر ہوں مجھ سے کچھ بھی لکھوایا جا سکتا ہے۔''(۲۸)

دراصل ضمیر کا نہ ہونا ہی زندگی کے بے معنی ہونے کا وہ سچ ہے جو کبیر کو نجم الثاقب، نواب ثریا جاہ امبر جان جیسے لوگوں اور ان کے معاشرے پر طنز اور حقارت پر اکساتا رہتا ہے۔ لیکن اس کی شخصیت کا دوسرا پہلو دیکھیں تو وہ زندگی سے دور بھی نہیں جانا چاہتا۔ اپنے گاؤں سنمیال سے زیادہ اسے شہر اور غلاظت میں لتھڑی ہوئی دنیا کی خواہش ہے۔ زہرہ کی محبت اور ہاف مین اور ناصر کی ہم جنس پرستی کے لیے وہ یہیں خود کو دیکھنا چاہتا ہے۔ اس کو بلندیوں کے خوف سے نہیں بلکہ ان کے عذاب سے دلچسپی ہے۔ اپنے اردگرد کی دنیا کی سوچوں کو ہڑپ کر جانے والا کبیر آخر زندگی کی اس بے معنویت کو پا ہی لیتا ہے۔ مرنے سے پہلے وہ ناصر کو جو کچھ کہتا ہے وہی اس کی زندگی کا سچ ہے۔

''گہراؤ کا یہ کنارہ گہرائی میں اتر جانے کی آزادی اور زمین میں پاؤں گاڑنے کی غلامی کے درمیان جھولنے والا چکرا دینے والا لمحہ ہے، رد کیے جانے اور رہائی پانے کے بیچ یہ سنسناتا گہراؤ ہے جو کلام اور لاکلام کہی اور ان کہی اور ہونی اور ان ہونی کے درمیان ہے۔ گفتگو کا ہر عمل گہراؤ میں اندھی چھلانگ ہے۔ آزادی جو بولنے والے کو بولنے والے سے تعلق ہے اور غلامی۔ وہ بھی بالکل یہی تعلق ہے، مگر جو میرے ساتھ گر نہیں سکتا وہ میرے ساتھ ٹھہر نہیں سکتا۔''(۲۹)

عطائی اور ''غلام باغ'' کا قصہ بظاہر جدا جدا ہے۔ یہ دونوں قصے ساتھ ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ ان دونوں قصوں میں ایک مقام ایسا آتا ہے جہاں دونوں کا تھیم اور آئیڈیالوجی یکجا ہو جاتے ہیں اور

دونوں کا مقصد ایک ہی بن جاتا ہے۔ جب مدد علی نواب ثریا جاہ نادر جنگ کو جنم کھنڈر کے، چبوترے پر ان کی ٹانگوں کے بیچ وار کر کے زنگ آلود چھری سے مار ڈالتا ہے۔ یہ ہی وہ مقام ہے جب وہ خود میں اس یاور عطائی کو منکشف ہونے دیتا ہے جو طاقت کے سرچشموں کو مرتبانوں کی زینت بناتا رہا تھا۔ گویا غلام باغ اور مانگر میں جو کوئی فرق نہیں یہ دونوں مل کر اس کل کو منکشف کرتے ہیں جس کی جڑیں کئی تہذیبوں تک پھیلی ہوئی ہیں۔ غلام باغ کا بھی مقصد وہی تھا جو عطائی کا۔ یعنی غلام باغ کے متعلق یہ مشہور ہے اور ہاف مین نے اس راز کو پا بھی لیا تھا یعنی اس نے غلام باغ کا معمہ حل کر لیا تھا کہ وہاں کسی دور میں جنم کھنڈر میں تہہ خانوں کے اندر جو ایک چبوترا بنایا ہے اور اس کے اردگرد ایک چوڑی نالی کھودی گئی ہے تاکہ وہاں پر بہنے والا سیال مادہ باہر نکل جائے۔ ہاف مین غلام باغ کے معمے کی اس حقیقت کو پہنچتا ہے کہ کسی دُور میں یہاں جس بادشاہ کی حکومت تھی وہ لوگوں کو غلام بنانے کے لیے ان کے مردانہ عضو کاٹ دیتا تھا اور ہمیشہ کے لیے ان کو اپنا غلام بنا لیتا تھا۔ یہ ہی مقصد عطائی کا تھا لیکن طریقہ کار دوسرا تھا۔ مقصد ایک ہی یعنی غلام بنانا۔ اس طرح اگر ہم ایک ایک کردار کا جائزہ لیتے جائیں تو ہم پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ ان تمام کے ڈانڈے کہیں نہ کہیں جا کر مل جاتے ہیں۔ بظاہر ان کے طریقے کار الگ الگ ہیں لیکن لاشعور میں ایک خبط سوار ہے کہ کسی طرح دوسرے پر غلبہ حاصل کر لیا جائے۔

''غلام باغ'' کی آئیڈیالوجی اور تھیم کی اگر وسیع پیمانے پر دیکھیں تو یہ اپنے اندر ایک فلسفہ رکھتا ہے۔ لیکن یہ فلسفہ اور آئیڈیالوجی بیانیے میں اس طرح گندھی ہوئی ہے کہ اس کو ناول سے الگ کرنا مشکل ہے کیوں کہ ناول نگار نے ناول میں کسی قسم کا دعویٰ نہیں کیا اور نہ اپنی آئیڈیالوجی کو قاری پر تھوپنے کی کوشش کی ہے۔ ایک انسان کا انسان کو غلام بنانا ایک فطری عمل ہے اگر ہم زمین پر انسانی وجود کے بالکل ابتدائی دور پر نظر دوڑائیں یعنی حضرت آدم اور اماں حوا کے دور میں دیکھیں تو پتا چلتا ہے کہ یہ جھگڑا ازل سے چلتا آ رہا ہے اور ابد تک رہے گا۔ ہابیل اور قابیل کے درمیان ہونے والے جھگڑے کا بھی ایک پہلو یہ ہی تھا یعنی شکست دینا یا اپنی بڑائی کا احساس دلانا اور خود غالب آنا وغیرہ۔ اس دُور سے لے کر اب تک انسانوں میں یہ ہی نفسیات نظر آتی ہیں۔ ہر شخص اس بنیادی خواہش کو پورا کرنے کے لیے مختلف طریقے اپناتا ہے۔ جس طرح غلام باغ کے کرداروں میں ہمیں یہ نفسیات نظر آتی ہے۔ اس طرح یہ ناول اور اس کی آئیڈیالوجی ناولی کائنات سے نکل کر حقیقی کائنات پر پھیل جاتی ہے اور ''غلام باغ''

پوری کائنات کا استعارہ بن جاتا ہے جو اپنے ہی عذابوں اور بلندیوں اور پستیوں میں مبتلا ہے۔ کائنات کی بے ترتیبی اور نہ ہمواری کو اپنے انوکھے رنگ میں پیش کرتا ہے کیوں کہ ناول کی ہیئت اور ترتیب بھی بے ترتیب اور نہ ہموار ہے۔

''غلام باغ'' میں قصے کی نوعیت اور ماہیت اتنی پیچیدہ اور انوکھی ہے کہ اس کی بے شمار جہات قاری پر عیاں ہوتی ہیں۔ اس کی معنویت کو کھنگالنے سے پتا چلتا ہے کہ دیوانی قلم رو کا حاکم مطلق اور بلا شرکت غیر مختار کل بننے پر جو قوت ایک فساد بن کر فرد کے اندر جنم لیتی ہے اور اسے کمزور انسانوں کی دنیا سے اوپر اٹھاتی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہو سکتا ہے کہ طبقاتی کشمکش، ارذل اور اشراف کی تفریق اور اس سے رونما ہونے والے معاشرتی انتشار اور تصادم ہے۔ اس کو جنسی نفسیاتی ناول کے حوالے سے بھی دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ یاور عطائی، کبیر، ڈاکٹر ناصر، امبر جان، مد دعلی، نرس مختار، کاچھر پگل سب ہی کسی نہ کسی جنسی فتور، اذیت اور جنسی کج روی میں مبتلا ہیں۔ جنس نفسیات کا اہم موضوع ہے۔ یاور عطائی کے لیے تو یہ سب سے زیادہ کارآمد ہتھیار ہے جس کو اس نے کاچھر پگل اور دوسرے اشراف کے خلاف استعمال کیا اور ان کی طاقت کے سرچشموں کو ان کی ٹانگوں کے بیچ سے نکال نکال کر مرتبانوں میں اس لیے سجاتا رہا کہ وہ اسی قوت کی بدولت مانگر جاتی عورتوں کو اپنی ہوس کا شکار بناتے رہے اور اس پر فخر کرتے رہے۔
اس طرح اس ناول میں کئی پرتیں ہیں۔ ایک ہٹاؤ تو دوسری نظر آتی دوسری کے بعد تیسری۔ تاہم اس ناول کو ایک آئیڈیالوجی اور تھیم کے تحت دیکھنا دراصل ناول کے ساتھ ناانصافی کرنا ہے۔

تھیم اور آئیڈیالوجی کے علاوہ اس ناول کی سب سے بڑی خوبی قوت ترغیب اور اس کی زبان ہے جو قاری کو پڑھنے کی طرف مائل کرتی ہے۔ جس ناول میں قوتِ ترغیب جتنی زیادہ ہوگی وہ ناول اتنا ہی کامیاب تصور کیا جائے گا۔

''اچھے۔۔۔عظیم ناول۔۔۔فعلاً ہمیں کبھی کچھ نہیں بتاتے؟ بلکہ اپنی ترغیبی قوتوں کے بل بوتے پر ہمیں اس سے گزارتے ہیں اور اس میں شریک کرواتے ہیں''۔''غلام باغ'' میں بھی کوئی آئیڈیالوجی قاری پر تھوپنے کی کوشش نہیں کی گئی بلکہ واقعات سے واقعات نکالے گئے ہیں اور قاری کے لیے تجسس پیدا کرنے کے لیے قوت ترغیب سے کام لیا گیا ہے۔ قوت ترغیب پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ناول کی ہیئت اور ساخت کچھ اس طرح سے ہو کہ قاری

کے لیے وہ ایک انوکھا تجربہ ہو۔ ہیئت جتنی کاری گر ثابت ہوگی قوت ترغیب اتنی ہی بڑھے گی۔ قوت ترغیب پیدا کرنے کے لیے اسلوب اور ترتیب (کہانی) سب سے اہم کردار ادا کرتے ہیں اسلوب کا تعلق ظاہر ہے الفاظ سے ہے اور ترتیب کا تعلق کہانی کے اجزا کی تنظیم ہے جس انداز سے کہانی لکھی جاتی ہے۔ ''اسلوب فکشن کی زبان اور اس کی قوت ترغیب کی عملیات پر جس پر تمام ناولوں کی زندگی (یا قوت) کا دارومدار ہے'' (۳۰)
قوتِ ترغیب کی وجہ سے قابل برداشت ہو جاتی ہے۔ 'غلام باغ' اس لحاظ سے اپنی نوعیت کا واحد ناول ہے جس میں قاری کے لیے ہر قسم کا مواد موجود ہے۔

ناول کی ہیئت اور بنت میں اسلوب ایک ضروری عنصر ہے۔ ناول نگار اپنی بیانیہ مہم میں اسلوب کو ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کرتا ہے چوں کہ ناول کی کامیابی کا انحصار دو خوبیوں پر ہوتا ہے جو اسلوب کے حوالے سے ہیں یعنی داخلی رابطے اور اس کی ناگزیریت۔ ناول میں جو کہانی بیان کی جاتی ہے وہ بے ربط ہو سکتی ہے لیکن اسلوب جو اس کی تشکیل کرتا ہے وہ بار بط ہونا چاہیے۔ اس حوالے سے اگر ہم 'غلام باغ' کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس میں جملے بعض جگہوں پر بے ربط ہیں لیکن ان میں کہیں نہ کہیں داخلی ربط ضرور ہے جو بیانیے کو قابل فہم بناتا ہے۔ جو کہانی نیلے رجسٹر کے مندرجات کے تحت بیان کی گئی ہے اس میں اکثر و بیشتر جملے بے ربط ہیں لیکن اس بے ربطی کے باوجود وہ اپنا پورا مفہوم بیان کرتے ہیں:

''ورنہ زبان سے اصل رشتے کی اصل کب مجھے معلوم نہیں۔ میں اسمائے صفت کا غلام ہوں اور زبان میرا وہ غلام ہے جس میں جگہ جگہ نصب کیفیاتی فواروں میں سے صفات کے پانی چھوٹ چھوٹ کر نکلتے ہیں اور پھوٹ پھوٹ کر باہر آتے ہیں۔ کائنات اس قدر گیلی ہے پھسلوان ڈھلوان ہے کہ پاؤں کہیں جمتا نہیں، کھونٹا کہیں اٹکتا نہیں۔ مددعلی کا اور میرا المیہ ایک ہے۔
چخ چخ چگ چگ چُگ چُگ چس
چس چپ چپ گرچ گرچ چ چپ چپ چلپ شڑپ شڑاپ
چپ شڑپ پپ چخ'' (۳۱)

مندرجہ بالا الفاظ بظاہر بے ربط بے معانی معلوم ہو رہے ہیں لیکن ان میں اندرونی صورت پایا جاتا ہے جو ان کو باربط بناتا ہے۔ ناول میں راوی خود بھی اس طرح کی طرزِ تحریر پر گفتگو کرتا ہے۔ مثلاً:

''دونوں ہی میرے ذخیرۂ الفاظ میں نہیں تھے (اب میں) اور دونوں نے ہی فی الفور مجھے اپنی صورت اور معانی کے اسرار میں گرفتار کر لیا''

گیگلا گیلڑ... گیلڑ گیگلا... گیگلی گیگلا... گیلڑ... گیلڑ... گگ... کا... کگل... گال... گیگلا... گل...(۳۲)

کسی ناول کا اسلوب ناخوشگوار ہو سکتا ہے تاہم اپنے اندرونی ارتباط کے بل بوتے پر مفید اور کارگر بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ ناول اپنے مستحکم ارتباط اور اپنی ناگزیریت کی فضا کی بنا پر بیانیہ کو قابل یقین بناتا ہے۔ غلام باغ کا اسلوب ایک یقین کا حامل ہے جو اپنے قارئین سے محسوس کرتا ہے کہ وہ کہانی کو جس طرح سے بیان کر رہا ہے یہ بس اسی طرح بیان کی جا سکتی ہے انھیں لفظوں فقروں اور آہنگوں میں۔ غلام باغ میں اظہار کے نئے پیرایوں اور غیر ملکی الفاظ سے بھی بھرپور کام لیا گیا ہے۔ اس میں پیچیدگیاں بھی آتی ہیں اور فضا سی بھی اسی آزادی سے سانس لیتی ہے۔ قید و بند سے آزاد اسلوب استعمال ہوا ہے۔ یہ معمولی سے غیر معمولی کی طرف پیش قدمی ہے۔ وقار ناصری یوں رقم طراز ہیں:

''مرزا اطہر بیگ نے ایسی فطری اور تخلیقی زبان استعمال کی ہے جو عام فہم ہوتے ہوئے بھی ایک نئی طرز کی تاثیر رکھتی ہے۔''(۳۳)

مجموعی طور اس ناول کا جائزہ لیں تو ''غلام باغ'' تکنیک اسلوب، بیانیہ اور ڈسکورس غرض ہر لحاظ سے اکیسویں صدی میں آنے والے ناولوں میں اپنی نوعیت کا واحد ناول ہے۔ یہ ہم سے اپنے کرداروں کی بات کرتا ہے اور اس دنیا کی جس میں یہ کردار آباد ہیں۔ اس کے کردار چاہے مانگر جو میں ہوں یا انعام گڑھ یا اس شہر میں جہاں غلام باغ واقع ہے قاری ان کے ساتھ چلتا رہتا ہے۔ ان کی گرفت قدرے مضبوط ہے کہ لگتا ہے کہ یہ تو ہماری دنیا ہے اور ہم اس کے وہ کردار ہیں جن کے لیے یہ دنیا تخلیق کی گئی ہے۔

صفر سے ایک تک

مرزا اطہر بیگ کا دوسرا ناول ''صفر سے ایک تک'' جون ۲۰۰۹ء میں شایع ہوا۔ ''صفر سے ایک تک'' سائبر اسپیس کے ایک منشی کی سرگزشت ہے جس کو اطہر بیگ نے اپنے جدید اور

انوکھے رنگ میں قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ ''سائبر اسپیس'' کی اصطلاح سب سے پہلے سائنس فکشن کے لکھاری ولیم گبسن نے ۱۹۸۴ء میں پہلی بار استعمال کی۔ (۳۴)

انھوں نے سائبر اسپیس کا لفظ کمپیوٹر کی دُنیا کے لیے استعمال کیا لیکن ان وسیع معنوں میں نہیں جن وسیع معنوں میں مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول میں استعمال کیا۔ لیکن ولیم گبسن نے سائبر اسپیس کو ان معنوں میں استعمال کیا کہ یہ معلومات و اطلاعات کا وسیع سمندر ہے جو ہمیں ہر طرح کی معلومات فراہم کرتا ہے اور جہاں ہم ہر قسم کا حساب کتاب کر سکتے ہیں۔ کچھ لوگوں کے نزدیک سائبر اسپیس محض دُنیا بھر میں پھیلے ہوئے کمپیوٹر کے نظاموں کے رابطے کا نام ہے۔ دیگر کے خیال میں یہ برقی مقناطیسی قوت کا ایسا استعمال ہے جو دُنیا بھر کے افراد کو باہمی رابطوں کے قابل بناتا ہے۔ لیکن مرزا اطہر بیگ نے اس ناول ''صفر سے ایک تک'' کے ذریعے کمپیوٹر یعنی سائبر اسپیس کی جو تعریف کی ہے یا سائبر اسپیس کو جن معنوں میں استعمال کیا ہے وہ سب سے الگ اور سب تعریفوں سے دو قدم آگے ہے۔ ان کے نزدیک سائبر اسپیس مکانیت سے ماورا ہے اور دُنیا بھر کے کمپیوٹروں کو یہ ایک لامکاں میں مربوط کرتا ہے۔ اس لامکاں تک پہنچنے کے لیے انٹرنیٹ کے برقی دروازے پر دستک دینی پڑتی ہے اور پھر برق رو کے مہین نقطے کا اسپ تازی آپ کی ایڑ لگتے ہی انجانی منزلوں کی طرف محو پرواز ہو جاتا ہے۔(۳۵)

'صفر سے ایک تک' سارے کا سارا ناول کمپیوٹر پروگرامنگ، انٹرنیٹ اور اس کے استعمال کی نئی نئی دریافتوں کا بیانیہ ہے۔ ناول کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد کمپیوٹر ہمیں ایک اور ہی دنیا کی شے نظر آتا ہے۔ جس طرح مصنف نے اس ناول کے ذریعے کمپیوٹر پروگرامنگ کی معلومات فراہم کی ہیں وہ نایاب ہیں۔ سائبر سپیس کا منشی جو ناول کا بنیادی کردار ہے وہ کمپیوٹر پروگرامنگ اور نئی نئی ویب سائٹ سے قاری کو متعارف کرواتا ہے اور مختلف قسم کی گیمز (انسانی گیمز) سے آشنائی کرواتا ہے۔

''صفر سے ایک تک'' میں کہانی کار نے کہانی بیان کرنے کے لیے واحد متکلم حاضر کا انتخاب کیا ہے جو دراصل ناول کا بنیادی کردار بھی ہے۔ یہ راوی ناول کے شروع میں ہی یعنی ناول کی پہلی سطر سے ہی قاری پر عیاں ہوتا ہے۔ جس سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ راوی واحد متکلم حاضر کی صورت میں قاری

سے محوِ گفتگو ہے۔

''میرا نام ذکااللہ ہے۔ پیار سے بعض لوگ مجھے ذکی اور دھتکار سے ذکو کہتے ہیں۔'' (۳۶)

ناول شروع ہوتے ہی جان جاتے ہیں کہ راوی جو کہانی بیان کر رہا ہے اس کا نام ذکی یعنی ذکااللہ ہے۔ اس کے بعد وہ راوی کردار نا صرف اپنا تعارف کرواتا ہے بلکہ اپنے خاندان کے متعلق بھی معلومات فراہم کرتا ہے۔

''میرے والد صاحب منشی عطااللہ... موضع کوتل سالاراں کے جاگیردار حیات محمد سالار کے منشی تھے۔ دراصل سالار برادری کی ایک شاخ کی منشی گیری ہم لوگ آبائی طور پر کرتے آئے ہیں۔'' (۳۷)

راوی کردار جو 'میں' کے صیغے میں قاری سے مخاطب ہے ایک ایسی ہستی ہے جو ہمارے سامنے موجود ہے اور اپنے بارے میں معلومات فراہم کر رہی ہے۔ یاد رہے کہ راوی وہ ہستی ہوتی ہے جو گوشت پوست کی نہیں بلکہ لفظوں کی بنی ہوتی ہے۔ قاری صرف لفظوں سے ہی اندازہ لگاتا ہے کہ راوی کون ہے۔ راوی کا تعلق صرف ناولانہ دنیا سے ہوتا ہے۔ راوی جس طرح خود کو ناول میں متعارف کرواتا ہے اس طرح حقیقی دنیا میں نہیں ہو سکتا۔ یعنی راوی کے پاس جو بادشاہت ناولانہ دنیا میں ہوتی ہے وہ حقیقی دنیا میں نہیں ہوتی۔ بعض ناولوں میں راوی واحد متکلم کی صورت میں کہانی بیان کرتا ہے کیوں کہ وہ 'میں' کے صیغے میں بات کر رہا ہوتا ہے لیکن وہاں قاری کے لیے یہ اندازہ لگانا مشکل ہوتا ہے کہ جو راوی 'میں' کی صورت میں ہم سے ہم کلام ہے یہ کون ہے اور اس طرح کے متعدد سوالات قاری کے ذہن میں آتے ہیں۔ لیکن 'صفر سے ایک تک' کا راوی ناول کی پہلی سطر سے ہی خود کو قاری پر منکشف کرتا ہے کہ وہ کون ہے اس کا نام کیا ہے۔ اس کا پیشہ کیا ہے؟ اس کے آباؤاجداد کون تھے اور کہاں رہتے تھے وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح قاری کے سامنے پوری تفصیل عیاں ہو جاتی ہے تاہم راوی کی ذات کے متعلق شروع ہی سے جو سوالات دوسرے ناولوں کو پڑھتے ہوئے ابھرتے ہیں مذکورہ ناول میں یہ صورت حال پیدا نہیں ہوتی۔ اس طرح شروع ہی سے قاری پر ساری صورت حال واضح ہو جاتی ہے اور اس طرح کہانی آگے بڑھتی ہے۔ لیکن جگہ جگہ راوی بیانیہ میں مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔ کہانی بیان کرتے ہوئے راوی کہانی بیان کرنے کے طریقے پر تبصرہ کرتا نظر آتا ہے۔

''ایک بار پھر جلد از جلد لمحۂ حال تک پہنچنے کی شدید خواہش میرے اوپر غالب آ رہی ہے اور معاملات جلد سمیٹنے کے لیے عنوانات بنا کر لکھنے کی تکنیک بھی ناکام ہوتی نظر آ رہی ہے۔ اس لیے میں اپنے علاج کی تفصیل کو حذف کرنے کی کوشش کروں گا اور بہت کچھ قاری کی قوت متخیلہ کے امتحان کے طور پر چھوڑ دوں گا یوں بھی بعد میں کئی طرح کے الزامات سے بچنے کے لیے بھی یہی مناسب ہے۔'' (۳۸)

اگرچہ مذکورہ طریقہ کار بیانیے میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے لیکن اس سے قاری پر وہ کچھ منکشف ہوجاتا ہے جس کا ذکر راوی سیدھے سادھے بیانیہ میں نہیں کرتا۔ جیسے مذکورہ مداخلت سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ راوی نے کہانی بیان کرنے کے لیے جو اصول اپنے ذہن میں ترتیب دیے ہیں وہ ان پر پورا نہیں اتر رہا اور بار بار اس تشویش کا اظہار کر رہا ہے کہ وہ جس طریقے پر کہانی کو بیان کرنا چاہتا ہے اس طرح نہیں کر پا رہا۔ اس بے ترتیبی کا ذکر راوی اس طرح کرتا ہے۔

''میرا خیال ہے اب جب کہ میں اس سرگزشت کے اگلے حصے کی طرف بڑھ رہا ہوں اور اپنے اناڑی پن میں آمدہ کئی واقعات کی طرف اشارے بھی کر چکا ہوں۔ مجھے سب کچھ مناسب طریقے سے سمجھنا چاہیے اور ایک مناسب طریقہ جو میرے ذہن میں آتا ہے وہ یہ ہے کہ لمحۂ حال تک کے بڑے بڑے واقعے چن کر ان کے چھوٹے چھوٹے (بڑے ہوسکتے ہیں) عنوان بنا کر ان پر سلیقے سے درمیانے سے مضمون بناتا جاؤں جیسے انگریزی لازمی کے پرچے میں ہمیں Short notes لکھنے کو کہا جاتا ہے۔ یہ لکھوں اور آگے نکلتا جاؤں۔ یوں بھی لمحۂ حال سے بڑا واقعہ کیا ہو سکتا ہے اور پھر ابھی اور کام بھی پڑا ہے یعنی ان یادداشتوں کا انگریزی زبان میں ترجمہ۔'' (۳۹)

کردار راوی ناول کے شروع سے لے کر آخر تک بیانیے میں مداخلت کرتا ہے۔ مختلف طریقوں سے بار بار قاری پر ثابت کرتا ہے کہ وہ کہانی بیان کرنے کے لیے کن طریقوں کو اپنانا چاہتا ہے۔ بعض اوقات اس قدر راویانہ مداخلت ناگوار بھی گزرتی ہے۔ جدید تنقید میں اسے میٹا ناول کہا جاتا ہے۔ بیانیے میں راوی کی مداخلت کی چند دوسری مثالیں درج ذیل ہیں۔

''یہ ایک لمبی کہانی ہے۔ اس لیے بھی کہ یہ بیسویں سے اکیسویں صدی تک پھیلی ہوئی ہے

لیکن اتنی لمبی بھی نہیں کہ دو سو سال پر محیط ہو۔ خیر بات آگے چلاتے ہیں آہستہ آہستہ سب کچھ واضح ہوتا چلا جائے گا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اس لیے مجھے اباجی کی حکم عدولی کرتے ہوئے کافی فالتو باتیں کرنا پڑیں گی۔" (۴۰)

"مجھے ایک دفعہ پھر اپنے خاندان کی طرف جانا پڑے گا یعنی کافی فالتو باتیں کرنی پڑیں گی۔ میں اگر چاہوں تو براہ راست ان واقعات کا بیان شروع کر سکتا ہوں جن کا تعلق حیات محمد سالار کے بیٹے فیضان سالار، زلیخا علیمی نامی ایک نیم فرانسیسی خاتون اور خود میری حقیر ذات سے ہے۔" (۴۱)

"اور اب کچھ باتیں جن کا بیان میں مسلسل ملتوی کرتا رہا جو بعد میں تھا وہ پہلے اور جو پہلے تھا وہ بعد میں گھپلا ہوتا رہا۔ کہیں سے بھی شروع کر سکتے ہیں۔" (۴۲)

مذکورہ اقتباسات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ بیانیہ میں راویانہ مداخلت کس قدر ہے یعنی راوی کی اس مداخلت سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کہانی بیان کرنے کے لیے کوئی خاص طریقہ کار اپنانا تھا لیکن اس طریقے کو بروئے کار لانے سے قاصر ہے اور واقعات اس کی گرفت میں نہیں آ رہے۔

راوی چوں کہ ناول کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ اس کے پاس وہ تمام معلومات موجود ہوتی ہیں جن کے بارے میں قاری کو علم نہیں ہوتا۔ واحد متکلم راوی ہمہ دان راوی یا واحد متکلم کردار راوی یہ تمام ناولانہ دنیا کے کرتا دھرتا ہوتے ہیں جس طرح چاہیں بیانیے کو رنگ دیتے ہیں۔ لیکن ان تمام راویوں کے علاوہ ایک اور ہستی ہوتی ہے جو قادر مطلق کی حیثیت رکھتی ہے (ناولی دنیا میں) وہ طاقت جو باہر سے راوی کو ہدایت کر رہی ہوتی ہے وہی بیانیہ کو اصل شکل دیتی ہے اور ہر راوی اور واقعہ کو اپنے طریقے سے چلاتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر راوی، بیانیہ اور کہانی تینوں کٹ پتلی کی حیثیت رکھتے ہیں جن کی ڈور ناولی دُنیا کے باہر موجود ہستی (مصنف) کے ہاتھ ہوتی ہے۔ بہر حال راویانہ مداخلت باہر والی ہستی کی وجہ سے ہوتی ہے جن کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔

ناولوں میں قوت ترغیب وہ طاقت ہوتی ہے جو کسی بھی ناول کو بیک وقت عظیم اور سطحی قرار دے سکتی ہے۔ قوت ترغیب ایک متعدد آلہ ہوتا ہے جو راوی کہانی کے بیان میں استعمال کرتا ہے تا کہ کہانی کو Readable بنایا جائے اور قاری زیادہ سے زیادہ ناول پڑھنے کی طرف راغب ہو۔ کہانی کار اپنے

ناول کے بیانیہ میں کچھ ایسے طریقے اپناتا ہے اور کچھ ایسی مبہمات کا ذکر کرتا ہے جن کی وجہ سے ناول میں قوت ترغیب کا شاملہ ہوتا ہے اور قاری پڑھنے کی طرف راغب ہوتا ہے۔ اگر ہم اس نقطہ نظر سے 'صفر سے ایک تک' کا جائزہ لیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس میں بھی کہانی کار نے ایسا مواد ڈالا ہے جو قوت ترغیب کو تحریک دیتا ہے۔ مثلاً ناول کا مرکزی کردار ذکا اللہ جو ناول کو راوی کے طور پر بیان کر رہا ہے اس کی کمپیوٹر پروگرامنگ کی مہم اور فیضان سالار بلکہ پورے سالار برادری کا ریکارڈ جس کا وہ بار بار ذکر کرتا ہے، قوت ترغیب کا کام دیتا ہے۔ قاری کو ان تمام باتوں کو جاننے میں دلچسپی پیدا ہوتی ہے جس کا ذکر راوی ناول کے شروع میں کرتا ہے۔ یہ ایک طرح سے راوی قوت ترغیب کی تکنیک استعمال کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ثناء اللہ کی سرگرمیاں خاص طور پر خفیہ شادیوں کا پیشہ (راوی نے اس کو پیشہ ہی کہا ہے) اختیار کرنا جو کہ ایک انوکھی بات معلوم ہوتی ہے۔ بلکہ یہ پیشہ بھی ایک مختصر عرصے تک ہی جاری رہا۔

"پیشوں کی عام فہم تقسیم میں ان کے لیے کوئی واضح نام نہیں تھا۔" (۴۳)

"بھائی جان کی نئی پیشہ ورانہ سرگرمیوں کی اطلاعات ملنے لگیں۔ انھوں نے مملکت خداداد کے مختلف علاقوں میں بسنے والی درمیانے اور نچلے درمیانے طبقے سے تعلق رکھنی والی بیوہ، مطلقہ، بے سہارا مگر ذاتی مالی آسودگی کی حامل خواتین سے شادیاں کر کے غائب ہو جانے میں کمال مہارت حاصل کر لی تھی... ہوا یہ کہ بھائی ثناء اللہ کی یہ پیشہ ورانہ سرگرمیاں زیادہ دیر تک جاری نہ رہ سکیں..." (۴۴)

اس کے بعد یہ عجیب و غریب کردار ناول میں پیر کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ پیری مریدی یہ سلسلہ بیانیہ میں کافی طول پکڑتا ہے اس کے بعد ثناء اللہ ایک بار پھر بیانیہ سے غائب ہو جاتا ہے اور ایک دوبارہ دوسرے روپ میں ابھرتا ہے۔

"فرار ہو کر ایک ایسی خاتون کے ہاں جا پہنچے جو کاغذوں میں ابھی تک ان کی منکوحہ تھی اور اس کا تعلق اب ایسی ثقافتی سرگرمیوں سے تھا جن سے ہمارے شرفا لطف اندوز تو ہوتے ہیں لیکن گالیاں بھی نکالتے ہیں اور پھر کس طرح وہ بالآخر ایسے ہی ایک ثقافتی گروپ کے منیجر بن گئے جو دوبئی کے ہوٹلوں کے اسٹیج شوز اور مجروں کے لیے آرٹسٹ بھرتی کرتا ہے۔" (۴۵)

اسی طرح کے مزید واقعات جو بظاہر عجیب وغریب محسوس ہوتے ہیں لیکن قاری کے لیے دلچسپی کا مواد مہیا کرتے ہیں جس سے قوت ترغیب میں اضافہ ہوتا ہے۔ مذکورہ واقعات کے علاوہ راوی نے ناول میں بے شمار ایسے واقعات کا ذکر کیا یا ان کی طرف اشارہ کیا ہے جو ناول میں قوت ترغیب کا مواد فراہم کرتے ہیں۔ حیرت انگیز واقعات کا ذکر کرنا اور بیانیہ میں ابہام پیدا کرنا بھی قوت ترغیب سے لیس کرنے کی کوشش کرنا ہوتا ہے۔ ایسا کرنے کے لیے راوی زمانی ومکانی انتقالات سے گزرتا ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ راوی ناولی فکشن کا سب سے اہم حصہ ہوتا ہے اور بیانیے کا سارا دارومدار اس پر ہوتا ہے۔ مذکورہ ناول کا کردار راوی جو اپنی آپ بیتی کو بیانیہ صورت میں پیش کر رہا ہے۔ مختلف زمانی ومکانی انتقالات سے گزرتا ہے۔ 'صفر سے ایک تک' میں راوی کی زمانی اور مکانی زقندیں اس قدر طویل ہیں کہ اس کی وجہ سے کہانی کی ترتیب بدل گئی ہے یعنی کہانی میں بے ترتیبی بہت زیادہ ہے۔ ظاہر ہے یہ بے ترتیبی دانستہ پیدا کی گئی ہے۔ اگر ہم موجودہ سائبر سپیس کے عہد پر نظر دوڑائیں تو ہمیں یہ بے ترتیبی سے مملو نظر آتا ہے۔ انٹرنیٹ پر ایک کلک سے دنیا بدل جاتی ہے۔ ناول میں زقندوں کی مدد سے ایسی صورتحال پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے مثلاً ناول کے شروع میں راوی جن واقعات کی طرف اشارہ کرتا ہے ان کی تفصیل آگے چل کر بیان کرتا ہے۔ بعض ایسے مقامات بھی آئے ہیں یعنی ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے درمیان میں دوسرا واقع شروع کر دیتا ہے مثلاً جب ذکا اللہ اپنے بھائی ثناء اللہ کے پاس بھالیکے میں جاتا ہے اور اس کے ساتھ چائے کہ دوران گفتگو کر رہا ہوتا ہے تو درمیان میں فیضان سے SMS پر بات شروع کر دیتا ہے۔

SMS فیضان ''تم کہاں ہو''

SMS ذکی ''میں لاہور سے باہر ہوں''

(بھائی جان کس کا تار آیا ہے۔ میں۔ فیضان)

ف۔ باہر کہاں

ذ۔ ''بھالیکے بھائی جان کے پاس۔ کچھ دیر آرام کروں گا''

(بھائی جان۔ چلا گیا تار۔ اتنی تیزی سے کیسے لکھ لیتے ہو)(۴۶)

مذکورہ بالا بیانیہ ٹکڑوں میں تین راوی ہیں جو بیانیے میں دخیل ہیں۔ لیکن اگر ہم موبائل کو بھی ایک

راوی فرض کر لیں کیوں کہ اس کے ذریعے دو راویوں کے درمیان انتقال ہوتا ہے اس طرح چار راوی نظر آتے ہیں جن کے درمیان انتقالات واقع ہوتے ہیں۔ پہلا راوی جو بہت دور لاہور کے کسی علاقے میں مقیم ہے وہ دوسرے راوی جو دور دراز کسی گاؤں (بھالیکے) میں موجود ہے، کے درمیان انتقال واقع ہوتا ہے۔ لیکن ان دونوں راویوں کے درمیان میلوں کا فاصلہ حائل ہے جس کو تیسرے راوی موبائل نے ختم کر دیا ہے اور ان دو راویوں کے درمیان ماجرا وقوع پذیر ہوا ہے۔ اس دوران میں چوتھا راوی یعنی (ثناء اللہ) بیانیہ میں نمودار ہوتا ہے اور پھر بیانیہ یک دم کردار راوی سے دوسرے کردار راوی کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یہاں پر زمانی اور مکانی دونوں قسم کے انتقال واقع ہوتے ہیں مذکورہ انتقالات کی مثالیں ناول کے تقریباً ہر حصے میں موجود ہیں۔ ایک مثال اور درج ذیل ہے۔

''ہوٹل کی لابی میں فیضان کو اپنا پسندیدہ کونا بھی مل جاتا ہے اور وہ بہت مطمئن نظر آ رہا ہے۔''

''فیضان۔ کیا ہوا''

''ذکی کچھ نہیں۔ کہتے ہیں کتے کی دم کو ایک سال کے لیے بھی نالی میں رکھ چھوڑو پھر بھی نکالنے پر ٹیڑھی کی ٹیڑھی برآمد ہوتی ہے۔

ف۔ کیا بکواس کر رہے ہو''۔(۴۷)

ان جملوں میں راویانہ انتقال مکانی سطح پر رونما ہوا ہے۔ یعنی پہلے واحد متکلم راوی کہانی بیان کرتا ہے پھر واحد متکلم حاضر کے درمیان بیانیہ پیش آتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے راوی کی طرف منتقل ہوتا ہے اس طرح ان کے درمیان ایک مکانی انتقال واقع ہوتا ہے اور بیانیہ مکانی انتقال سے گزرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ لیکن درمیان میں ایک بہت بڑا زمانی خلا واقع ہوتا ہے۔ جس کو واحد متکلم راوی یوں بیان کرتا ہے۔

''میں یہاں آڈیو فائل کو کافی آگے سے پکڑتا ہوں۔ درمیانی حصہ skip کرتا ہوں... البتہ اس دوران فیضان سالار کن ذہنی وروحانی کیفیات سے گزرا ہوگا انھیں کسی حد تک میں دہراتا ہوں... پھر اس موضوع پر میرے اور زلیخا کے درمیان بعد میں ہونے والی Chat میں سے ایک اقتباس پیش کروں گا۔''(۴۸)

اس کے بعد کہانی میں ایک بڑا خلا واقع ہوتا ہے اور بیانیہ فیضان اور ذکی جو ناول کے راوی ہیں

کے درمیان سے نکل کر دوسرے دو راوی (زلیخا اور ذکی) کے درمیان منتقل ہوتا ہے۔ ان دونوں راویوں کی گفتگو کے بعد بیانیہ دوبارہ لمحۂ حال سے جا کر جڑتا ہے اور کہانی اپنی اصلی ترتیب میں واپس آتی ہے لیکن یہ سلسلہ زیادہ دیر تک برقرار نہیں رہتا اور کہانی دوبارہ راویوں کے درمیان بے ترتیبی سے چلنا شروع ہو جاتا ہے اور درمیان میں راویانہ انتقال کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔

بعض اوقات ناول میں راوی حال میں رہ کر ماضی کے واقعات بیان کرتا ہے یہ ایک طرح سے ذہنی چھلانگ ہے جو حقیقی وقت کی اہمیت کو رد کرتے ہوئے نفسیاتی وقت کا سہارا لیتی ہے۔ ناول میں وقت ہمیشہ نفسیاتی ہوتا ہے یعنی جو راوی کے اپنے ذہن کی ترتیب ہے اور جس طرح راوی وقت کو چلانا چاہتا ہے ویسے ہی چلتا ہے۔ اس وقت کا تعلق ہماری حقیقی زندگی کے وقت سے یکسر مختلف ہوتا ہے۔ مثلاً جب راوی حال میں رہ کر ماضی کے واقعات بیان کرتا ہے تو یہاں وہ نفسیاتی وقت سے کام لے رہا ہوتا ہے ورنہ قاری کو ماضی میں لے جانا راوی کے لیے ممکن نہ ہو۔ مثلاً:

''زلیخا کے ساتھ گزرے ان دو تین شیش محل دونوں کے دوران...اس نے بتایا تھا کہ فرانسیسی زبان میں تاریخ یعنی انگریزی کی History اور کہانی یعنی انگریزی کی Story کے لیے ایک ہی لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔...مگر میں چوں کہ اس کی علمی بات کو سمجھنے کی بجائے اس کے چہرے کو بے علمی سے دیکھ رہا تھا...میں کھسیانا سا ہو کر ادھر ادھر دیکھنے لگ پڑا تھا اور دل ہی دل میں جاپانیوں پر لعنتیں بھیجی تھیں...اس پر وہ بہت ہنسی تھی مگر اب اس کی ہنسی میرے لیے نہایت قابل قبول تھی۔ اس کے باوجود کہ اس نے کہا تھا ذکی تم ایک بڑے چالاک آدمی ہو۔'' (۴۹)

مذکورہ اقتباس میں راوی حال میں موجود ہے لیکن بیانیہ ماضی میں چل رہا ہے۔ اس کا اندازہ صیغہ 'تھا' سے لگایا جا سکتا ہے۔ راوی کسی ایسے قصے کو دہرا رہا ہے جو ماضی میں وقوع پذیر ہوا ہے لیکن راوی اس کو حال میں بیان کر رہا ہے قصے کی پوزیشن وہی ہے یعنی ماضی میں گزرے واقعات۔ یہاں بھی راوی نفسیاتی وقت سے کام لیتا ہے اور فوراً حال کے واقعات بیان کرتے کرتے ماضی میں چلا جاتا ہے۔ مذکورہ واقعات ماضی بعید میں بیان ہوئے ہیں۔ یہاں راوی کا وقت جس میں وہ موجود ہے اور بیانیے کا وقت جس میں وہ واقع بیان کر رہا ہے بہت مختلف ہے ان دونوں وقتوں کے درمیان ایک بہت بڑی خلیج

حائل ہے جس کو راوی نے پاٹنے کی کوشش کی ہے۔

بسا اوقات راوی مستقبل میں ہونے والے واقعات کی طرف خود کو منتقل کرتا ہے اور ساتھ قاری کو بھی ان ان دیکھے واقعات کی وادی کی سیر کرواتا ہے اور ان واقعات کا بیان کرتا ہے جو ہنوز وقوع پذیر ہونے ہیں مثلاً:

- سرکار ایک چیز لیں۔ میں دوں گا
- تھوڑی دیر سونگھتے رہیں پہلے بڑی تکلیف ہوگی
- پھر ٹھیک ہو جائے گا۔
- بکرا دفعہ ہو جائے گا۔
- لے جاؤ اسے۔ میں نہیں کھاؤں گا۔
- اس حالت میں وہ browsing مجھے بالآخر کہاں لے جائے گی۔
- بس سرکار پھر خیر ہو جائے گی۔
- دو تین ٹیٹوں میں سارا سودا باہر نکل جائے گا۔

مذکورہ جملوں میں راوی مستقبل میں ہونے والے واقعات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ ایسے واقعات میں جو ابھی وقوع پذیر نہیں ہوئے یعنی بیانیہ کے دوران وقوع پذیر نہیں ہوئے بیان کر چکنے کے بعد معرضِ وجود میں آئیں گے۔ راوی نے صرف یہ بتایا ہے کہ یہ واقع ہونگے۔ اس طرح کی حالت میں ایک ابہام منڈلا رہا ہوتا ہے سارے بیان کے اوپر۔ کیوں کہ جن باتوں کا اوپر ذکر ہوا ہے اور جس طرح ذکر ہوا ہے ان میں شک کی گنجائش نکلتی ہے۔ کیا پتا جو واقعات اوپر راوی نے بیان کیے ہیں وہ بالکل اسی طرح پیش نہ آئیں ''دو تین ٹیٹوں میں سارا سودا باہر نکل جائے گا۔'' اس جملے میں جس بات کی پیش گوئی کی گئی ہے ہو سکتا ہے وہ ویسی نہ ہو کسی اور طرح ہو۔ دو تین ٹیٹوں کی بجائے چار پانچ بھی ہو سکتی ہے۔ اور سارا سودا باہر نکل جائے گا ہو سکتا ہے سارا سودا باہر نہ نکلے کچھ رہ جائے وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ مستقبل میں پیش آنے والے واقعات پر ایک ابہام مسلسل منڈلا رہا ہوتا ہے اس میں شک کی گنجائش بہرحال رہتی ہے۔

ناول میں بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ راوی جو بیان کرتا ہے اس واقع کا وقت اور راوی جس میں

بیان کر رہا ہے اس بیانیے کا وقت ایک ساتھ چل رہے ہوتے ہیں۔ یعنی راوی اور جو بیان کیا جا رہا ہے وہ ایک ہی زمانی رقبے میں واقع ہوتے ہیں۔

''میری یہ نام نہاد سرگزشت اس مقام تک پہنچ چکی ہے جہاں میرے لیے وہ مقبولیت جس کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے، ایک سوالیہ نشان بن گئی ہے۔''

''صاحب جی یہ بیگ ادھر رکھا ٹھیک ہے یا کہیں اور رکھنا ہے پھر میں نے اس سے کہا، میرا خیال ہے ادھر کونے میں رکھ دو''

''پہلی دفعہ غسل خانے کی شان و شوکت کا احساس مجھے ہوا، غسل خانہ ایسا مقام ہے، جس کے ساتھ ہر شخص کا تنہائی کا رشتہ ہوتا ہے اور تنہائی میں ہی وہ اس کی حیثیت کے بارے میں کوئی فیصلہ کر سکتا ہے۔'' (۵۰)

مذکورہ کہانی سابقہ کہانی سے مختلف ہے۔ جس میں ہم نے دو زمانی صیغے دیکھے تھے یعنی 'تھا'، 'گا'۔ پہلے میں بیانیے کی فوریت میں اضافہ ہوتا ہے اور دوسرے میں یہ فوریت بہت قلیل ہوتی ہے۔ ماضی میں بیان کیے گئے واقعات کے لیے راوی کو مکمل ادراک ہوتا ہے جب کہ مستقبل میں شائبہ ہوتا ہے اور موجودہ وقت میں راوی صرف وہی بتانے پر قادر ہوتا ہے جو وقوع پذیر ہو رہا ہے۔ اس طرح بیانیے کا زمانی رقبہ انتہائی کم ہوتا ہے۔ یعنی راوی کا اس زمانی رقبے میں نقطہ نظر بہت تنگ ہوتا ہے۔ راوی صرف جو ہو رہا ہے اور جس طرح ہو رہا ہے کا ہی احاطہ کرتا ہے۔

راوی جب کہانی بیان کرتا ہے تو مختلف زمانی و مکانی انتقالات سے گزرتا ہے۔ یعنی کہیں تو ناول کا راوی واحد متکلم کی ضمیر استعمال کر رہا ہوتا ہے جیسے وہ 'میں' کی حیثیت میں کلام کرتا ہے۔ اس کا مقام وہی ہوتا ہے جو کہانی کا ہوتا ہے۔ مثلاً:

''اور میں جو پوری دل جمعی سے ان کی ہدایت پر عمل کر رہا تھا میرے اوپر ایک اور انکشاف ہوا، آنسو کے سوراخ کا انکشاف شاید میں بھول ہی گیا تھا۔ میرا ایک سوراخ یہ بھی ہے جسے کوئی بند نہیں کر سکتا۔'' (۵۱)

''میری حسرت میں اضافہ ہوتا دیکھ کر وہ کمرے کی ایک کھڑکی کی طرف بڑھ گئے... ظاہر ہے میں چھپانے نہیں بتانے آیا تھا۔''

''میں نے واقعی ہی بے حد شرمندگی محسوس کی کیوں کہ اس عرصے کے دوران میں نے انھیں کوئی خط بھی نہیں لکھا تھا۔'' (۵۲)

مذکورہ ٹکڑوں میں راوی واحد متکلم کی ضمیر استعمال کر رہا ہے یعنی 'میں' کی ضمیر میں بول ہے۔ یہ 'میں' کون ہے قاری کو حتمی طور پر نہیں پتا۔ جبکہ ناول شروع ہوتے ہی راوی اپنا تعارف کرواتا ہے کہ 'میرا نام ذکاء اللہ' لیکن یہ کیسے وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ 'میں' کی ضمیر بولنے والا واقع ذکی ہے۔ ہم صرف اس کے کہنے پر وقتی طور پر یہ ماننے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں یا فرض کر لیتے ہیں ہم سے مخاطب ہونے والا راوی ذکاء اللہ ہے۔ اس طرح ہم پورا ناول اسی سمجھوتے پر پڑھتے ہیں اور لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لیکن بسا اوقات یہ واحد متکلم راوی جو ہم سے میں کی ضمیر میں ہم کلام تھا اچانک 'وہ' میں تبدیل ہوتا ہے یعنی مکانی نقطہ نظر سے راوی کا انتقال واقع ہوتا ہے۔ پھر بیانیہ 'وہ' یعنی ہمہ دان راوی کی طرف چھلانگ لگاتا ہے اور کہانی مکانی نقطۂ نظر سے تبدیل ہو جاتی ہے۔ جیسے

- وہ اپنے مخصوص کمرے میں ایک پر جلال تخت پوش پر جمال کے ساتھ بیٹھے ہیں۔
- قدم بسوانے کے بعد وہ دعا دینے کے چکر میں تھے کہ ایک دم میں سامنے کھڑا دیکھا۔
- ہماری اس ملاقات کے بعد کہ جب وہ خود مجھے ملنے کرتے تھے۔
- وہ کسی طرح بھی مولوی نہیں دکھتے تھے۔
- آخر وہ بولے کم بخت تو کہاں رہا اتنا عرصہ۔ (۵۳)

ہمہ دان راوی یعنی 'وہ' کی ضمیر سے ظاہر ہے کہ ایک ایسا راوی بول رہا ہے جو غیر جانب دار ہے یعنی بیانیہ سے باہر سے بات کر رہا ہے۔ وہ کوئی غیر مرئی چیز ہے، جس کا علم قاری کو نہیں کہ وہ کون ہے۔ بس اتنا پتا ہوتا ہے کہ یہ ہمہ دان راوی ہے جو بیانیہ کے باہر سے کہانی کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے۔ اس طرح بیانیہ واحد متکلم کی ضمیر سے نکل کر ہمہ دان راوی میں منتقل ہوتا ہے اور بیانیہ کو آگے بڑھاتا ہے۔ یہ ایک غیر مرئی آواز ہوتی ہے جو بیانیے میں دخیل ہو جاتی ہے۔

ایک ہی ضمیر میں کہانی کو بیان کرنا انتہائی مشکل بلکہ ناممکن ہوتا ہے۔ اس لیے ضمیر اور صیغوں کی تبدیلی ایک طرح سے مجبوری ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض اوقات راوی 'ہم' کی ضمیر میں قاری پر خود کو

عیاں کرتا ہے۔ قاری جانتا ہے کہ یہ واحد متکلم راوی ہے جو ضمیر جمع کے صیغے میں استعمال کر رہا ہے۔
چوں کہ راوی ایک 'ہم' ہے اس لیے اس کے مقام کو جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ یہ ایک اجتماعی کردار ہے جو 'ہم' کے قالب میں راوی سے مخاطب ہے لیکن ایسا بہت کم ہوتا ہے۔

- پھر ہم لاہور شہر کی طرف بڑھتے جائیں گے۔
- کنڈکٹر کو ہماری طرف بڑھتا دیکھ کر فیضان نے پتلون کی جیب میں سے ایک بٹوہ نکالا۔
- ہم اپنا اپنا کرایہ دے کر لاہور پہنچیں گے۔
- ہم دونوں میں ایک بنیادی فرق یہ تھا کہ وہ مالک اناڑی تھا اور میں ملازم اناڑی تھا۔
- ہم دنیا کے سامنے ذلیل خوار ہو جائیں گے۔
- لوگوں میں ہمارے بارے میں یہ احساس پختہ ہوتا چلا گیا کہ انھوں نے ضرور سالاروں کے ساتھ کوئی بڑا ہاتھ کیا ہے۔
- کم از کم ہمارے جیسے دوسروں میں ہماری کچھ نہ کچھ دہشت ضرور پھیل گئی۔

واحد متکلم راوی مختلف زمانی و مکانی انتقالات سے گزرتا ہے اس لیے وہ گرامر کی مختلف ضمیریں استعمال کرنے کے لیے مجبور ہوتا ہے ورنہ بیانیہ کے فطری بہاؤ میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے راوی اپنی بات پر زور دینے کے لیے 'ہم' سے 'وہ' سے 'میں' اور اسی طرح کی تبدیلیوں سے گزرتا ہوا۔
چوں کہ مذکورہ ناول واحد متکلم حاضر کے قالب میں بیان ہوا ہے لیکن اس کے باوجود راوی اس نقطۂ نظر کو آخر تک قائم نہیں رکھ سکا اور ناول کا بہت سا حصہ ہمہ دان راوی کے نقطۂ نظر سے بیان ہوا ہے۔ راوی کہانی بیان کرتے کرتے فوراً ہمہ دان راوی میں منتقل ہو جاتا ہے اور پھر خود کو بیانیہ سے باہر کی طاقت ظاہر کرتا ہے۔ مثلاً:

- زلیخا کہتی ہے۔ پتہ نہیں کیوں ذکی مجھے لگتا ہے جب تم اپنی اس لچھے دار... گفتگو سے اپنے اس نام نہاد سالار نیٹ ورک اور یہ گروپ۔ میرے خدا پتہ نہیں یہ گروپ کیا ہے...
- ذکی کہتا ہے۔ یہ سب انگریزی ترجمے کی خرابی ہے۔ یہ زبان قابض ہونے کے واہمے پیدا کرتی ہے۔
- زلیخا کہتی ہے۔'ذکی تم کہاں ہو'۔

- ذکی کہتا ہے۔'اور تمھارا کیا خیال ہے میں کہیں اور ہوں، یہیں پڑا ہوں کب سے ہوں'۔

مذکورہ ٹکڑوں میں واحد متکلم راوی کی بجائے ہمہ دان راوی کہانی بیان کر رہا ہے۔ ناول میں بہت سے ایسے مقامات ہیں جہاں اس طرح کی صورت حال پیدا ہوئی ہے۔ کہ واحد متکلم راوی کہانی بیان کرتے کرتے ایک دم زقند بھرتا ہے اور ہمہ دان راوی کے مقام پر فائز ہو جاتا ہے اور بیانیے کے باہر بیٹھ کر کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔ یہ نقطۂ نظر ہمیں خاص کر اس جگہ نظر آتا ہے جہاں راوی کی گفتگو میں ہمیں جارحانہ پن نظر آتا ہے وہاں اس نقطے کی بڑی باقاعدگی سے پابندی نظر آتی ہے۔
کرداروں کے درمیان مکالمہ جب رسمی انتساب سے خالی ہوتی ہے تو وہاں ایک مکانی انتقال واقع ہوتا ہے۔ یعنی وہاں متکلم کی تبدیلی ہوتی ہے وہاں راوی ہمہ دان راوی نہیں رہتا بلکہ کردار راوی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

- ''میرا خیال ہے تم غصے میں ہو۔
- تم مصروف ہو۔
- شاید
- کہیں جاتا ہے
- ہو سکتا
- ابھی آئی ہو ابھی پھر کہیں جا رہی ہو۔ کس کے ساتھ؟
- بکواس بند کرو۔ احمق آدمی
- تم بکواس بند کرو
- جہنم میں جاؤ
- تم جہنم میں جاؤ''۔ (۵۴)

مذکورہ ٹکڑوں میں مکالمہ براہ راست دو راویوں میں منتقل ہوتا ہے۔ ان میں جو گفتگو ہوتی ہے وہ بغیر کسی وسیلے سے ہے۔ اس سے پہلے ہمیں معلوم ہے کہانی واحد متکلم حاضر کے صیغے میں بیان ہو رہی تھی اچانک راویوں میں منتقل ہوتی ہے۔ اگر مکالمات اس طرح ہوتے۔

- ''ذکی نے کہا۔ جہنم میں جاؤ''
- ''زلیخا نے کہا۔ تم جہنم میں جاؤ''

تو بیانیے کی نوعیت دوسری ہوتی یعنی تب کہانی ہمہ دان راوی کے درمیان رہتی جیسا کہ اس کی ایک مثال پہلے بیان کی جا چکی ہے کہ واحد متکلم راوی ناول میں بعض جگہوں پر ہمہ دان راوی میں منتقل ہو جاتا ہے اس کے بعد کرداروں میں منتقل ہوتا ہے۔ اگر مکالمہ رسمی انتساب سے مزین ہوتا تو یہ راویانہ انتقال واقع نہ ہوتا بیانیہ واحد متکلم ہی کے پاس رہتا لیکن یہاں بیانیہ کی نوعیت تبدیل ہوئی ہے اور کہانی کرداروں میں منتقل ہوگئی ہے۔ مکانی و زمانی زقندیں بھرنا ایک من مانا عمل نہیں ہوسکتا۔ بلکہ اس کے لیے لازم ہے کہ ناول کی قوت ترغیب اس کا جواز پیدا کرے۔ تناظر کی تبدیلیاں ایک کہانی کو ثروت بخش سکتی ہیں اور اس کو گہرائی دے سکتی ہیں۔

مذکورہ ناول میں اگر حقیقت کی سطحوں تلاش کریں تو بہت سی ہیں۔ حقیقت کی سطحیں طلسمی، معجزاتی، قدیم روایات اور اسطوری پر مبنی ہوسکتی ہیں۔ نظریاتی طور پر حقیقت کی سطحوں کو ایک غیر محدود تعداد میں تقسیم در تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ناول میں راوی ایک پلین کے تحت کہانی بیان کرتا ہے اور اس میں اس طرح کے واقعات (یعنی فنتاسی، معجزاتی اور قدیم روایات اور اسطوری ہوتے ہیں) جن کی سطحِ حقیقت وہ نہیں ہوتی جو حقیقی دنیا میں ہوتی ہے۔ راوی سطحِ حقیقت کے اعتبار سے اپنا نقطہ نظر بیان کرتا ہے کیوں کہ بعض باتیں اور راوی کے مقاصد اس طرح بیان نہیں ہوسکتے جن کو وہ سطحِ حقیقت کے طور پر بیاں کرسکتا ہے۔ یاد رہے کہ یہ تکنیک استعمال کرتے ہوئے راوی کی سطحِ حقیقت اور ہوتی ہے اور بیانیے کی سطحِ حقیقت اور ہوتی ہے۔ زیر تبصرہ ناول میں بھی سطحِ حقیقت کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ مثلاً ناول میں ایک کردار سائیں مُرلی ہے جو ایک ایسا سفوف تیار کرتا ہے جو سنگ دل محبوب کو موم کر دیتا ہے۔ اس سفوف پر کالا جادو پڑھا جاتا ہے اور پھر ایک خاص طریقے سے محبوب کو کھلایا جاتا ہے۔ اس کا طریقہ استعمال یہ ہے کہ ہر مہینے چاند کی پہلی تاریخ کو بس ایک پڑی کھلانی ہوتی ہے۔ کل پڑیاں سات تھیں لیکن سائیں مرلی کے خیال کے مطابق سنگ دل سے سنگ دل محبوب تین یا پانچ پڑیوں سے آگے نہیں جاتا۔ تین یا پانچ کی حد وضاحت سے یہ سامنے آتی ہے کہ اس سے مراد بالترتیب عورت یا مرد کی حد ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ ناول کا دوسرا کردار گامو وہ سفوف اپنے سنگ دل محبوب (ذکی) کو ساتوں کی ساتوں پڑیاں ایک ہی دن میں کھلا

دیتی ہے اور چاند کی پہلی تاریخ کا بھی انتظار نہیں کرتی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ذکی کو ابکائیاں آنا شروع ہو جاتی ہیں۔ قے آنے کی وجہ سے اس کا دماغ بھی بے قابو ہو جاتا ہے۔ جب ڈاکٹر کو بلایا جاتا ہے تو وہ کسی گہری تشویش کا اظہار نہیں کرتا اور دوا دے کر چلا جاتا ہے۔ لیکن جب اس طرح اچانک طبیعت بگڑنے کا سراغ لگایا تو پتا چلا کہ سائیں مرلی سے گامو نے وہ سفوف بنوایا تھا۔ جب اس سے اس سفوف کے اجزائے ترکیبی پوچھے گئے تو حسب ذیل یہ اجزا بتاتا ہے۔

کسی مقتول کی ہڈیاں، چتا کی راکھ۔ باکرہ کا پہلا خون حیض۔ پہلوٹھی کے بچے کے آنول مارخور بکرے کا سینگ۔ سانپ کے انڈے اور کھلاتے وقت نو بار صدق دل سے لیا گیا محبوب کا نام۔ مرلی یہ بتاتا ہے کہ یہ اجزا جان جوکھوں سے حاصل کیے جاتے ہیں اور پھر ان پر کالا علم پڑھا جاتا ہے۔

مذکورہ فنتاسی قصے کی سطحِ حقیقت وہ نہیں ہے جو اصلی حقیقت کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اس میں سطحِ حقیقت کے اعتبار سے جو نقطۂ نظر بیان کیا ہے وہ اپنی سطح پر ایک الگ حقیقت رکھتا ہے چاہے حقیقی دنیا میں اس کی حقیقت کچھ اور ہو۔ یعنی حقیقی دنیا میں مذکورہ فنتاسی قصے میں جو اجزا بتائے گئے ہیں کالے جادو کے وہ تلاش کرنا کسی طرح بھی ممکن نہیں۔ یعنی معروضی حقیقت میں سب کچھ ہونا ایک معمولی واقعہ ہے۔ یہ صرف فنتاسی حقیقت میں ہی ممکن ہے۔ اس فنتاسی حقیقت کو راوی نے اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کی سطحِ حقیقت اور واقعہ کی سطحِ حقیقت دونوں معروضی دنیا سے باہر نظر آتی ہیں۔ اس طرح سطحِ حقیقت کے اعتبار سے ایک زمانی و مکانی انتقال واقع ہوتا ہے یعنی کہانی معروضی حقیقت سے فنتاسی حقیقت میں منتقل ہو جاتی ہے۔ راوی خود فنتاسی سطح پر آ کر کہانی بیان کرتا ہے۔

''مارخور بکرا سانپ کو ایک میل سے سونگھ لیتا ہے اسی کا اثر ہے اب ٹھیک ہو جائے گا۔ کالا علم ہے سرکار۔ اثر ہوتا ہے عورت مرد جو بھی کمزور ہو وہی مارا جاتا ہے۔'' (۵۵)

''ہاں مجھے ہر چیز کی بو انتہائی آ رہی ہے ... میرے اعصاب نامعلوم ردِعمل ظاہر کر رہے تھے۔ میں نے غلط اندازہ لگایا تھا کہ سفوف میں صرف تین انسانوں کی باقیات تھیں۔ میں چتا کی راکھ کو بھول گیا تھا۔ سینکڑوں کیا ہزاروں لاکھوں نامعلوم انسانوں کے خاکستر جسم میرے اندر موجود تھے۔'' (۵۶)

مندرجہ بالا اقتباس میں زمانی و مکانی اور سطح حقیقت کے اعتبار سے جو تبدیلی نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ پہلا راوی جو روایت کرتا ہے وہ اس کی حقیقت ہے (فنتاسی) اور وہ خود کو اس سطح پر لے جا کر جو کہانی بیان کرتا ہے وہ بظاہر تو حقیقت معلوم نہیں ہوتی لیکن اس کے باوجود ہم اس کو حقیقت ماننے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد کہانی ایک راوی سے دوسرے راوی کی پلٹا کھاتی ہے اور دوسرا راوی بھی فنتاسی کی سطح پر آ کر کہانی روایت کرتا ہے۔ یعنی دوسرے راوی کا یہ کہنا کہ چیتا کی راکھ اس کے اندر موجود ہے ایک چیتا کی نہیں بلکہ ہزاروں جسموں کی خاک اس کے اندر موجود ہے۔ اگر ہم اصلی حقیقت کی سطح پر آ کر یہ سوچیں کہ ایک انسان کے اندر ہزاروں انسانوں کے جسموں کی خاک کیسے موجود ہو سکتی ہے اس حقیقی دنیا میں اس واقع کا وقوع پذیر ہونا ممکن نہیں ہے لیکن فنتاسی کی سطح حقیقت میں یہ واقع ہونا ممکن ہے۔

جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے کہ قدیم روایات بھی سطح حقیقت کے زمرے میں آتی ہیں۔ یہ قدیم روایات چاہے مجموعی طور پر کسی ایک معاشرے کی ہوں یا کسی تہذیب کی یا پھر اس ایک خاندان کی جس کو راوی نے اپنی کہانی میں بیان کیا ہو سطح حقیقت کے طور پر پرکھی جا سکتی ہیں۔ اس نقطے کو مدِ نظر رکھتے ہوئے جب ہم ''صفر سے ایک تک'' کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں سالار خاندان کی جو قدیم روایات بیانیے میں آئی ہیں وہ سطح حقیقت کے طور پر بہت اہم ہیں ان کو مرزا اطہر بیگ نے بیانیے کے اندر اس طرح سمویا ہے کہ ان کی ایک الگ حقیقت اور اہمیت اجاگر ہوتی ہے اور بڑے بڑے جاگیرداروں کی حقیقتیں سامنے آتی ہے جن کو اطہر بیگ صاحب نے فکشن کے اسٹائل میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔

بیانیے کا وہ حصہ جہاں مرزا اطہر بیگ صاحب نے حسو مراثی کے حوالے سے سالار خاندان کی قدیم روایات کا ذکر کیا ہے وہاں اس تکنیک (حقیقت کی سطحیں) سے بھرپور کام لیا ہے۔ سالار خاندان کی نسل میں کچھ ایسے لوگ بھی موجود رہے ہیں جو لوگوں کو اذیت دینے کے نئے نئے طریقے ایجاد کرتے تھے۔ سزا دینے کے طریقے نا صرف نئے تھے بلکہ سب سے منفرد اور انوکھے بھی ہوتے تھے۔ اصل میں یہ ایک پاگل پن کی ایک قسم یا بیماری تھی جو سالار خاندان میں نسل در نسل چلی آ رہی تھی۔ ذکی کو جب اغوا کر کے اس آرے ٹال اور چابی کا عذاب دیا جاتا ہے تو وہ اس خاندان کی پرانی نسلوں پر تحقیق کرتا ہے جس سے کچھ عجیب قسم کی سزائیں دینے والے لوگ گزرے تھے۔ مثلاً حسو مراثی جو راوی کے طور پر ان واقعات کا ذکر کرتا ہے۔ مثلاً اس خاندان میں ایک ماکھا سالار گزرا جو انگریز کے زمانے میں موجود تھا۔

انگریز جب کبھی گاؤں میں پانی کے موگے دیکھنے آتا تو ماکھا سالار ان کو خوش کرنے کے لیے مصلیوں کو ننگا کر کے ان پر چونا پھروا دیتا تھا۔ ان کو دیکھ کر انگریز بہت خوش ہوتے تھے۔

''یہ تھے چونا پھرے انگریز گورے صاحب بڑا ہنستے تھے اور ماکھے کی واہ واہ ہو جاتی تھی۔'' (۵۷)

یہ سلسلہ ہر بار جاری رہتا لیکن ایک دن ایک انگریز نے اس چونے پھرے مراثی کو قریب جا کر دیکھا تو وہ تکلیف سے رو رہا تھا کیوں کہ چونے کی وجہ سے اس کے جسم میں جا بجا زخم ہو جاتے تھے۔ اس سالار خاندان میں ایک برکت سالار تھا جو بہت زیادہ مربعوں کا مالک تھا لیکن ڈکیتی کرنا اس کا مشغلہ تھا۔ وہ ہر سال دو مہینے ڈکیتوں کے ساتھ گزارتا اور اپنا یہ شوق پورا کرتا۔ ایک دن اپنے ہی گھر ڈکیتی کرنے چلا گیا اور اپنے ہی بیٹے کے ہاتھوں مارا گیا۔ ایک مراد علی سالار تھا جس کے ذہن میں یہ خبط سوار ہو گیا کہ جو استاد اس کو سولہ تک پہاڑے یاد کروائے گا اس کو ہزار روپیہ انعام دیا جائے۔ اس دور میں ہزار روپیہ بہت بڑی رقم تھی بہت سے ماسٹر اس کو پہاڑے یاد کروانے میں ناکام رہے۔ جو نہیں کروا سکتا تھا اس کو ہزار جوتے پڑتے تھے۔ اس طرح کوئی ماسٹر بھی اس کو سولہ تک پہاڑے نہ یاد کروا سکا اور مراد سالار کے ہاتھوں ذلیل و خوار ہوا۔ ایک سلامت سالار عرف سلو وہ لوگوں کو سزا دینے کا شیدائی تھا اور جس کو سزا دینی ہوتی تو

''جس کو سزا دینی ہوتی تھی کہتا تھا تیری تو میں... صحیح بند کروں گا اور اس کو ایک کوٹھڑی میں پھنکوا کر اس کے پیچھے کوئی سوئی کوئی گاجر یا پھر تر کھان سے اس نے ایک کلا گھڑوایا ہوا تھا وہ ٹھکوا دیتا تھا اور سامنے پیشاب کی جگہ کو کس کر ڈوری سے بندھوا دیتا تھا۔ غریب کئی کئی دن تڑپتے رہتے تھے۔ کئی مر بھی جاتے تھے۔'' (۵۸)

مذکورہ اقتباسات میں سالار خاندان کے جن روایات کا ذکر ہوا ہے وہ اصل میں ایسی روایات ہیں جن کی پیروی کرنا ہر نسل کا فرض تھا۔ راوی نے اس روایت کو 'پھٹ' یعنی لعنت یا بیماری قرار دیا ہے جو سالار خاندان میں نسل در نسل چلی آتی تھی۔ یہ ایسی روایت ہے لعنت کی شکل میں ایک نسل سے دوسری نسل میں چلی آ رہی تھی۔ سطح حقیقت کے اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو راوی زمانی لحاظ سے بہت دور کی چھلانگ لگاتا ہے۔ لیکن ماضی جس کا ذکر سطح حقیقت کے طور پر کیا ہے اس کے درمیان اور موجودہ لمحہ

حال کے درمیان ایک بہت بڑا خلا ہے۔ جس کا ذکر راوی نے نہیں کیا اور نہ قاری ان تک پہنچ سکتا ہے کہ درمیانی وقت میں کیا کیا واقعات وقوع پذیر ہوئے ہونگے۔ لیکن جس روایت کا راوی نے ذکر کیا ہے وہ اپنی اپنی جگہ حقیقت رکھتی ہیں۔ اگر ہم اصل حقیقت میں خود کو رکھ کر اس پہٹ کا جائزہ لیں جس کو راوی نے نسل در نسل چلنے والی روایت یا بیماری کہا ہے تو ہر واقع کی ایک سطح حقیقت ہے۔ موجودہ یعنی لمحۂ حال میں اگر ہم اس کی حقیقت کو تسلیم نہیں کرتے تو اس دور اور وقت میں خود کو لے جا کر اس حقیقت کو تسلیم کرنے پر تیار ہو جاتے ہیں۔

سطح حقیقت کے اعتبار سے مذکورہ واقعات اور کرداروں کا نقطۂ نظر ایک نفسیاتی طور پر غیر متوازن فرد کی خالص داخلیت ہے۔ جو وہ کام کرتے ہیں جو ایک نارمل شخص نہیں کر سکتا۔ اس لیے ظلم کو وہ ایک حقیقت اور اپنا حق سمجھتے ہوئے کرتے ہیں۔ ایک حقیقت پسند عالم کی حدود میں پایا جانے والا شاید ہی کوئی ایسا واقع ہو جس کی حقیقت کی جڑیں لمحۂ حال میں موجود ہوں۔ چیزوں اور واقعات کی دنیا جن کو نفسیاتی مسئلے میں الجھے شخص تعمیر کرتے ہیں۔ یہ زیادہ تر اطوار و عادات کے نفسیاتی محرکات سے بنی موضوعی اور داخلی دنیا کے درمیان ہوتا ہے۔ یہ افراد (سالار نسل) وہ ہیں جو نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار ہوتے ہیں۔ یہ ایک اندرونی سطح حقیقت ہے جو ایک موضوعی سطح پر احساسات اور جذبات کی سطح پر ہے جنھیں زندگی کے تجربات کے روحِ انسانی پر نقش کر دیا ہے۔ اس موہوم لیکن قابل فہم حقیقت میں جس میں ہم اپنے گرد و پیش کے ماجروں کو دیکھتے ہیں اور کرتے ہیں، اور اس پر خوش ہوتے ہیں ہم حقیقی دنیا میں اس کا ماتم کرتے ہیں۔ اس سے متاثر اور دق ہوتے ہیں اور بالآخر اپنا فیصلہ سناتے ہیں۔ ان سالار خاندان کے وہ افراد جن کا ذکر ہو چکا ہے وہ نفسیاتی سطح پر غیر متوازن شخصیت کے حامل ہیں جن کے نزدیک اپنی دنیا ہے اور اس کی وہ بادشاہت چاہتے ہیں۔ اس لیے اپنی طاقت دکھانے کے لیے اس طرح کی غیر متوازن حرکتیں کرتے ہیں لیکن یہ حرکتیں ان کے اپنے نزدیک ٹھیک اور جائز ہیں اور راوی بھی بیانیے میں اس طرح بیان کرتا ہے کہ قاری بھی عارضی طور پر راوی کی سطح پر جا کر ان حقیقتوں کو تسلیم کر لیتا ہے۔

پوشیدہ حقیقتوں کے اعتبار سے زیر بحث ناول کا جائزہ لینے پر پتا چلتا ہے کہ اس میں بہت سے ایسے فیکٹ (پوشیدہ) ہیں جن کے پیچھے ایک دوسری دنیا آباد ہوتی ہے۔ راوی صرف ان دنیاؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے جو اس کی بیان کردہ واقع میں موجود ہوتی ہے اور قاری خود ہی قیاس آرائیاں کر

کے ان فیکٹ تک رسائی حاصل کر لیتا ہے جو راوی پوشیدہ رکھتا ہے۔ ناول میں پوشیدہ حقیقت کی تکنیک استعمال کرنے کا مقصد ایک طرح سے فصاحت و بلاغت پیدا کرنا ہے۔ کیوں کہ ناول کی خوبصورتی ہے کہ کوئی اس طرح کے فیکٹ موجود ہوں جو اپنے پیچھے ایک پوری داستان رکھتے ہوں۔ اس لیے ناول میں یہ تفصیل بیان کرنا ممکن بھی نہیں ہوتا۔ بعض اوقات اصل تفصیلات بیان کرنا بیانیے میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہیں اس لیے روانی کو برقرار رکھنے کے لیے راوی اس پالیسی سے کام لیتا ہے۔ ''صفر سے ایک تک'' کو اگر ہم پوشیدہ حقیقت کے حوالے سے دیکھیں تو اس میں بہت سے ایسے مقامات ہیں جہاں راوی نے اس تکنیک سے کام لیا ہے مثلاً ثناء اللہ جو جعلی پیر کی صورت میں قاری سے اپنا تعارف کرواتا ہے اس کا بار بار یہ جملے دہراتا۔

''اور کوئی راہ بھی تو نہیں''

''بندہ کیا کرے''

''بڑی مشکل بات ہے''

''اوخو''

راوی کردار کے مذکورہ جملے ناول میں مختلف جگہوں پر اور مختلف موقعوں پر آئے ہیں۔ ہر جگہ پر ان جملوں میں ایک الگ پوشیدہ حقیقت نظر آتی ہے۔ پہلے موقع پر جب وہ جملے بولتا ہے جب شادیاں کرنا اس کا مشغلہ یا پیشہ تھا۔ بہت سی شادیاں کر کے ان کو چھوڑ کر بھاگ آتا تھا اور بیشتر شادیاں ان خواتین سے کرتا تھا جن کے پاس ذاتی مالیت ہوتی کہ وہ اس کو معاشی طور پر امداد دے سکیں۔ جب وہ اس مشغلے سے فارغ ہو کر یا تنگ ہو کر واپس گھر آتا ہے تو اپنے تمام گناہوں یعنی شادیاں کر کے چھوڑنے پر اپنی صفائی میں مذکورہ جملے دہراتا ہے۔ ان جملوں میں جو حقیقت پوشیدہ ہے اس کی تفصیل راوی نے نہیں بتائی اور میرا خیال ہے کہ اس کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ جملے ایسے ہیں کہ ان سے قاری آسانی سے اصل حقائق تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ یعنی اس کے ان جملوں سے واضح ہوتا ہے کہ وہ کیا کرتا اس کے پاس کوئی دوسری صورت نہیں تھی جس کی بنا پر وہ خود کو سٹینڈ کر سکتا۔ اس لیے اس نے یہ طریقہ کار اپنایا اصل میں ان جملوں کے پیچھے جو اصل بات ہے وہ یہ ہے کہ عورت اس کی کمزوری ہے اور وہ جنسی تعلق قائم کرنے کے لیے یہ طریقہ اپناتا ہے تا کہ قانونی طور پر اس کی پکڑ نہ ہو اور اپنے

مقصد میں کامیاب بھی ہو جائے۔ اگر دیکھا جائے تو دولت اس کی کمزوری نہیں ہے۔ اس بات کا ثبوت ہمیں آگے چل کر بھی مل جاتا ہے جب وہ جعلی پیر کے نام سے ڈیرہ بناتا ہے۔ ڈیرے کے بورڈ پر بھی اس نے یہ الفاظ لکھوائے ہیں۔

''جعلی پیر ثناء اللہ۔

سب سے حقیقی ذات صرف اللہ کی ہے۔ باقی سب کچھ جعلی ہے۔'' (۵۹)

یہ الفاظ بھی اسی پوشیدہ حقیقت کو ظاہر کرتے ہیں جو شادیوں والی حقیقت میں تھے۔ یعنی قانونی طور پر اس کی پکڑ نہ ہو وہ تو اعلانیہ کہتا ہے کہ وہ جعلی پیر ہے لیکن بورڈ کا اگلا حصہ لوگوں کو بے وقوف بنانے کے لیے کافی ہے۔ اس نے روحانی ڈیرہ بھی اس مقصد کے لیے قائم کیا تھا کہ عورتوں سے جنسی تعلق قائم کر سکے یہاں بھی اس کا مقصد پیسہ اکٹھا کرنا نہیں تھا کیوں کہ ڈیرے پر جتنی بھی آمدنی آتی تھی وہ سب کی سب غریبوں میں تقسیم ہو جاتی تھی۔ تو پھر سوال یہ ابھرتا ہے کہ ڈیرہ بنانے کا اس کا مقصد کیا تھا۔ اس کا جواب ناول کے بیانیے سے صاف ظاہر ہے کہ عورتوں سے جنسی تعلق اس کی واحد خواہش تھی جس کی تکمیل کے لیے اس نے روحانی ڈیرہ جعلی پیر کے نام سے قائم کر رکھا تھا۔ اس موقع پر بھی وہ وہی الفاظ استعمال کرتا ہے ''اور کوئی راہ بھی تو نہیں بندہ کیا کرے'' جب یہ راوی (ثناء اللہ) اپنے بھائی کو گاموں سے جنسی تعلق کی طرف راغب کرتا ہے تو بھی یہ الفاظ دہراتا ہے جس اس کی ذہنی حالت کو واضح کرتے ہیں۔ یعنی اس کے خیال میں مرد کی آسودگی عورت سے تعلق قائم کرنے میں ہی ہے اس لیے کوئی دوسری راہ نہیں بندہ کیا کرے۔ جب اس کا روحانی ڈیرہ ختم ہو جاتا ہے تو وہ فرار ہو کر کراچی چلا جاتا ہے وہاں بھی وہ ایک ایسی گروہ میں شمولیت حاصل کرتا ہے جو لڑکیاں سپلائی کرتے ہیں۔ جب واپس آتا ہے تو پھر اس موقع پر یہ الفاظ دہراتا ہے کہ بندہ کیا کرے۔ کوئی راہ بھی نہیں۔ مذکورہ جملے ہر طرح کی صورت حال میں استعمال کرتا ہے اور اس کے پیچھے ایک ہی پوشیدہ حقیقت ہے کہ وہ عورتوں سے تعلق قائم کرنے کے لیے اور کیا راستہ اختیار کر سکتا تھا، بس یہ ہی ایک راستہ تھا۔

زیرِ تبصرہ ناول میں پوشیدہ حقیقت کے اعتبار سے ناول کا وہ حصہ بھی دیکھا جا سکتا ہے جہاں راوی کردار کو اغوا کر کے آرے نال اور چابی کی اذیت سے گزارا جاتا ہے۔ اس کو ایک ایسے کمرے میں بند رکھا جاتا ہے جہاں مسلسل آرا چلتا ہے اور اس کو اپنے جسمانی فضلے کے اخراج کے لیے بہت زیادہ

تکلیفوں سے گزارا جاتا ہے۔ جب اس کو پیشاب کرنے کی حاجت ہوتی ہے تو چابی سونے کے کمرے کی دی جاتی ہے اور جب سونے کی ضرورت ہوتی ہے تو چابی واش روم کی مہیا کی جاتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وہ نفسیاتی الجھن کا شکار ہو جاتا ہے وہاں سے رہائی کے بعد بھی اس کو آرا چلنے کی آواز مسلسل آتی ہے اور وہ مسلسل اذیت سے گزرتا رہتا ہے۔ اس کے پیچھے بھی ایک حقیقت پوشیدہ ہے ایک تو یہ ہے کہ ہمارے معاشرے میں بہت سے ایسے افراد ہیں جن کو نفسیاتی طور پر سزا دینے کے لیے اس طرح کے حربوں سے گزارا جاتا ہے۔ جس طرح ناول کا راوی گزرتا ہے۔ دوسرا یہ کہ سالار خاندان میں یہ بیماری موروثی چلی آ رہی ہے کہ کچھ لوگ اس طرح کے سالار نسل میں پیدا ہوتے ہیں جو لوگوں کو تکلیفیں دینے کے نئے سے نئے اور انوکھے انداز اختیار کرتے ہیں۔ یہ اسی کی طرف اشارہ ہے۔ سالار خاندان کی طرح کے دوسرے جاگیردار اپنے سے چھوٹی حقیقت والے لوگوں کو اپنے دباؤ میں رکھنے کے لیے اس طرح کے نفسیاتی حربے استعمال کرتے ہیں تا کہ لوگ ان سے ڈرتے رہیں۔ مذکورہ تمام حقائق کو راوی نے واضح نہیں کیا بلکہ قاری کی ذہنی صلاحیت پر قیاس آرائی کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ لیکن بیانیہ میں ایسے نشان مل جاتے ہیں کہ قاری اصل بات تک چلا جاتا ہے کہ راوی کس مقصد کے لیے اس طرح کے جملے استعمال کر رہا ہے۔

ناول میں اگر ہم چینی ڈبوں کی تکنیک کے حوالے سے جائزہ لیں تو پورے ناول میں ہمیں صرف ایک جگہ پر یہ تکنیک نظر آتی ہے۔ یعنی کہانی سے دوسری کہانی بیان کرنے والی تکنیک صرف ایک جگہ پر ہی نظر آتی ہے جہاں ثناء اللہ ذکی کو اپنے باپ کی بیان کردہ کہانی سناتا ہے جو وہ بچپن سے سنا کرتے تھے۔ وہ کہانی بھی پوری بیان نہیں ہوئی صرف اس طرح کے جملے بولے ہیں جو پوری کہانی پر محیط ہیں۔ مثلاً ایک بادشاہ ہوتا ہے۔ وہ ایک محل بنواتا ہے۔ محل کو وہ وسیع و عریض بنانا چاہتا ہے لیکن اس کی دیواروں کے راستے میں بڑھیا کی جھونپڑی آ جاتی ہے۔ وہ بڑھیا کو اپنی جھونپڑی ہٹانے کو کہتا ہے لیکن بڑھیا کہتی ہے کہ یہ جھونپڑی اس کی ملکیت ہے وہ کیوں اس کو یہاں سے ہٹائے چناں چہ آخر کار اسے اپنے محل کی دیواروں کو ٹیڑھا کرنا پڑتا ہے اور بڑھیا کی جھونپڑی وہیں رہتی ہے۔ یہ کہانی بادشاہ کے انصاف کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی بادشاہ اتنا انصاف پسند تھا کہ اس نے بڑھیا کی جھونپڑی کو نہیں ہٹایا اور اپنے محل کی دیواریں ٹیڑھی کر کے بنا لیتا ہے تا کہ بڑھیا کی جھونپڑی سلامت رہے۔ اگر بادشاہ

چاہتا تو زبردستی اس کی جھونپڑی کو وہاں سے ہٹا بھی سکتا تھا لیکن اس نے ایسا ہرگز نہیں کیا۔

مذکورہ مثال چینی ڈبے کی تکنیک پر پوری اترتی ہے۔ اگر کسی ناول میں ایک یا ایک سے زیادہ کہانیاں موجود ہوں یعنی کہانی میں ایک دوسری کہانی بیان کی گئی ہو تو اس کو چینی ڈبے کی تکنیک کہتے ہیں۔ کلاسیکی میں اس کی بہترین مثال الف لیلیٰ اور باغ و بہار ہے۔

اسلوبیاتی حوالے سے یہ ناول ایسا ناول ہے جس کو پڑھ کر صحیح معنوں میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ اسلوب مصنف کا اپنا تخلیق کردہ اسلوب ہے۔ ماریو برگس یوسا کے مطابق کامیاب ناول وہی ہوتا ہے جس کا اسلوب مستعار نہ ہو بلکہ ناول نگار کے اپنے ذہن کی اختراع ہو۔ اس تعریف کو مدِ نظر رکھتے ہوئے جب ہم 'صفر سے ایک تک' کا اسلوبیاتی حوالے سے جائزہ لیتے ہیں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ ناول نگار نے یہ اسلوب مستعار نہیں لیا بلکہ اس کا اپنا ایجاد کردہ ہے۔ اس بات کا ثبوت ہمیں ناول کے اندر ہی مل جاتا ہے یعنی مصنف کا یہ کہنا:

> ''یہ سب لکھتے ہوئے مجھے یہ خیال آتا ہے کہ جب یہ تحریر ختم ہو جائے گی تو میں اپنی ان خود ساختہ 'ذہنی وارداتوں' کی ایک فرہنگ بھی ہمرہ لف کر دوں گا۔ بظاہر عجیبؔ لگے گا لیکن چوں کہ نیت نیک ہوگی یعنی ابلاغ بہت ضروری ہے ...اس لیے امید ہے کہ قبول کیا جائے گا۔'' (۶۰)

مذکورہ اقتباس میں بھی مصنف کا یہ کہنا کہ جو کچھ وہ تحریر کر رہا ہے اور جس طرح تحریر کر رہا ہے وہ خالصتاً اس کے اپنے ذہن کی اختراع ہے۔ کیوں کہ اس ناول میں بہت سے الفاظ اور تراکیب ایسی نظر آئیں گی جو مصنف کی خود ساختہ ہیں۔ جیسے 'سوال' کو شکوال کہنا۔ کہانی کار کے خیال میں سوال ہم اس وقت ہی کرتے ہیں جب ہم کسی چیز میں کسی قسم کا شک محسوس کرتے ہیں اس لیے یہ لفظ سوال کی بجائے 'شکوال' ہونا چاہیے۔ اسی طرح پنجابی لفظ 'سوترا' کو بگاڑ کو 'سوتر' لکھا ہے۔ 'کبا گروپ' بھی جدید اصطلاح میں جس کو اطہر بیگ صاحب نے بڑی خوبصورتی سے ناول میں استعمال کیا ہے۔ ان کے خیال میں 'کبا گروپ' وہ ہوتا ہے جو لوگ زیادہ عملی وفکری مسائل پر سوچتے ہوں وہ گردن تھوڑی آگے کر کے کمر کا تھوڑا سا کب نکال لیتے ہیں اور گہری سوچ میں مبتلا ہوتے ہیں وہ تمام کے تمام 'کبا گروپ' کہلاتے ہیں۔ اسی طرح ہمیں اس ناول میں بہت سی تراکیب نظر آتی ہیں جو یہ احساس دلاتی ہیں۔ یہ اسلوب

کہیں سے مستعار نہیں لیا۔ اب تراکیب میں سے ایک جیسے 'ڈرامابازی' سے انھوں نے مزید/تراکیب یہ بنائی ہیں:

> ''اَدب بازی، علم بازی، تعلیم بازی۔ ثقافت بازی سیاست بازی، مذہب بازی، کمپیوٹر بازی وغیرہ'' (۶۱)

اسی طرح کی اور بہت سی ناول میں جگہ نئی تراکیب نظر آئیں گی جو مصنف کی خود ساختہ ہیں۔ بعض جگہوں پر ہمیں اسلوب بے ربط نظر آئے گا بظاہر جملوں میں کوئی ترتیب نظر نہیں آئے گی لیکن تھوڑی سی کوشش کرنے سے قاری پر یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ بظاہر ربط نہ ہونے کے باوجود اندرونی قوانی کی بدولت تحریر میں ربط ہے۔ جس کی وجہ اس قسم کی صورت حال ناگوار نہیں گزرتی۔ یعنی کہانی بے ربط ہو سکتی ہے لیکن جو زبان اس کی تشکیل کرتی ہے وہ باربط ہونی چاہیے۔

اکیسویں صدی کے ناولوں کو پڑھتے ہوئے مرزا اطہر بیگ کا اسلوب صاف پہچانا جاتا ہے۔ کیوں کہ یہ سب سے منفرد ہے۔ انھوں نے بیانیے کو جدید اسلوب پر ڈھالا ہے جو مجرد خیالات اور تجسسات کی ایک کائنات کو زندگی بخشتا ہے۔ اس کائنات میں فلسفیانہ، دینیاتی تحقیق و تفتیش، اساطیر اور اَدبی علامات، تفکر اور قیاس آرائی اور عالمی تاریخ ایجاد کا خام مال ہوتے ہیں اور مرزا اطہر بیگ کا اسلوب اس خام مال کو نفسِ مضمون کے مطابق ڈھال لیتا ہے اور اس کے ساتھ ایک زبردست آمیزے کی شکل میں ضم ہو جاتا ہے۔ قاری کو اس کی کہانیوں (ناول) کے اولین جملوں ہی سے یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ یہ تخلیقات سچے فکشن کے موجدانہ اور اسٹرونگز وصف کی حامل ہیں اور یہ کہ یہ صرف اسی طرح بیان کی جاسکتی تھیں۔ اپنے لطیف طنز کے باعث ان کا اسلوب انسانی صفات اختیار کر لیتا ہے اور اسلوب کا یہ تازہ جھونکا زندگی کی تلخیوں کو کم کر دیتا ہے جن تلخیوں کو انھوں نے اپنے ناول کا موضوع بنایا ہوتا ہے۔ اس لیے ان کے اسلوب کے لیے 'اسلوبی وصف' کا لفظ استعمال کرنا بے جا نہیں ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ ان کے اسلوب میں مختلف قسم کے خود ساختہ اقوال، عامیانہ فقرے اور اظہار کے نئے پیرایوں اور غیر ملکی الفاظ بھی ناگوار نہیں گزرتے۔ بلکہ ایک جدت اور نیا ذائقہ فراہم کرتے ہیں جو خوشگواری کا احساس دلاتے ہیں۔

ہر ناول یا کہانی کسی نہ کسی آئیڈیالوجی اور تھیم کے تحت لکھا جاتا ہے۔ کوئی بھی ناول ایک سے زیادہ آئیڈیالوجی پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ حتیٰ کہ ہر کردار کے ذریعے ایک الگ آئیڈیالوجی بیان کی جاسکتی

ہے۔نقطۂ نظر کو دیکھتے ہوئے 'صفر سے ایک تک' کا جائزہ لیتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ اس میں بھی ایک سے زیادہ آئیڈیالوجی موجود ہیں۔اگر ہم اس ناول کا مرکزی کردار ذکاء اللہ عرف ذکی کو دیکھیں تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ یہ ایک ایسی آئیڈیالوجی کے تحت تشکیل کیا گیا ہے جس کا مقصد کمپیوٹر پروگرامنگ کے ذریعے ساری کائنات پر غالب آنا ہے۔وہ سائبر سپیس میں اپنی بادشاہت قائم کرنا چاہتا ہے۔اس لیے وہ نئے نئے طریقے کار ایجاد کرتا ہے اور مختلف سائٹ کی تخلیق اور تحقیق میں سرگرانی کرتا نظر آتا ہے۔وہ سالار خاندان کے منشی فیملی سے تعلق رکھتا ہے جو نسل در نسل ان کی منشی گیری کرتے آرہے ہیں۔لیکن منشی گیری کرتے کرتے ایک وقت ایسا آتا ہے کہ (ذکی جو نئی نسل کا نمائندہ ہے) وہ سارے سالار خاندان کو اپنے قبضے میں رکھنا چاہتا ہے یعنی وہ خود فیضان سالار پر غالب کرنا چاہتا ہے اس لیے وہ جگہ جگہ یہ الفاظ کہتا نظر آتا ہے کہ 'سالار میرا ہے' یہاں پر اگر ہم اس جملے کی گہرائی تک جائیں تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ بظاہر تو وہ یہ جملہ 'سالار میرا ہے' صرف فیضان سالار کے لیے استعمال کرتا ہے لیکن سالار سے مطلب پوری 'سالار' نسل ہے۔کیوں کہ ان کے پاس جو منشی گیری کرتے کرتے پتہ نہیں کتنی نسلوں (سالار) کا ریکارڈ موجود ہے جس کو وہ سائبر سپیس کی دنیا میں محفوظ کر لینا چاہتا ہے اور اس طرح وہ پوری سالار نسلوں کو اپنے قبضے میں کر سکتا ہے۔یعنی ایک طرح سے ذکی پوری سالار نسلوں کو نگلنا چاہتا ہے اس کی تصدیق اس اقتباس سے کی جا سکتی ہے جب وہ زلیخا سے کمپیوٹر پر chat کرتے ہوئے 'سالار میرا ہے' کی وضاحت کرتا ہے:

> ''تم یہ بات پوچھ سکتی ہو۔دیکھ کن کن معنوں میں وہ پہلے بھی میرا تھا۔میرا دوست۔میرا باس ...میرا بچپن کا ہم جولی، پر ہم گاؤں۔میرا لینڈ لارڈ۔لیکن میرا ہونے کی یہ شکلیں ادھوری تھیں۔اب وہ مکمل طور پر میرا تھا۔کچھ عجیب خوفزدہ سا کرنے والے نگلنے کے معنوں میں۔
> مجھے ایک بات یاد آتی ہے۔بچپن میں میری ماں مرغیوں کے چوزے نکلواتی تھی وہ چھوٹے چھوٹے روئی کے گالوں کی طرح صحن میں ٹک ٹک کرتی ماں مرغی کے ساتھ ساتھ بھاگتے پھرتے تھے۔ایک بچارا بلا بھی تھا پرلے درجے کا خبیث۔بدفطرت اور کانا۔وہ اتنا برا تھا کہ ہم اکثر اس کو کتا کہتے تھے۔ایک دن میرے دیکھتے ہی دیکھتے وہ جھپٹا اور بھاڑ سا منہ کھول کر ایک چوزہ نگل گیا مرغی نے آسمان سر پر اٹھا لیا اور باقاعدہ کتے یعنی بلے پر سوار ہو کر اس کی کانی آنکھ پر ٹھونگے مارنے لگی مگر وہ اطمینان سے مرغی کو پرے جھاڑ کر ایک طرف

> چل پڑا۔اس وقت میرے ذہن میں یہ خیال آیا تھا کہ اب کیا ہو سکتا ہے۔چوزا تو اب بلے کا ہو چکا ہے۔وہ کہہ سکتا تھا یہ چوزا میرا ہے، یہ چوزہ میرا ہے...''(۶۲)

مذکورہ اقتباس سے بھی یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ وہ کس طرح سالار خاندان کو ہڑپ کرنا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ فیضان سالار کو مختلف اُلٹے سدھے طریقے بتاتا ہے لیکن غیر محسوس طریقے سے تاکہ سانپ بھی مر جائے اور لاٹھی بھی نہ ٹوٹے۔بالکل اپنے بڑے بھائی کی طرح وہ بھی ہر غلط کام کے لیے ایک مضبوط جواز پیدا کرتا ہے تاکہ اس کو گرفت نہ ہو سکے۔اس مقصد کے لیے وہ فیضان کو نیشنل جرنل میں مضمون چھپوانے کی تجویز پیش کرتا ہے اور اس کے لیے مواد بھی فراہم کرتا ہے۔جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شہر کے تمام لوگ اس کے دشمن ہو جاتے ہیں خاص طور پر اس وقت جب وہ وعدہ معافی کی تحریک چلاتا ہے۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ وہ ہر طرح سے سالار خاندان پر غالب آنا چاہتا ہے۔شروع میں زلیخا میں پسندیدگی کا اظہار جب فیضان سالار کرتا ہے تو ذکی اس کو بھی مختلف طریقوں سے سالار خاندان کے خلاف کر دیتا ہے اور خود اس کے ساتھ تعلق قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔اسی طرح کی صورت حال ''غلام باغ'' میں نظر آتی ہے۔''غلام باغ'' کا کردار کبیر بھی کچھ اسی طرح کی ذہنیت رکھتا ہے یعنی سب پر غالب آنے کی اور وہ بھی زہرہ سے خود تعلق قائم کر لیتا ہے یہ جانتے ہوئے بھی کہ اس کا دوست ناصر اس کو پسند کرتا ہے۔لیکن اس کے لیے یہ چیز اہمیت نہیں رکھتی اس کا مقصد صرف ہر چیز پر اپنا قبضہ اور حق جمانا ہے۔یہ صورت حال 'صفر سے ایک تک' میں ذکی کے کردار کی صورت میں نظر آتی ہے۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''غلام باغ'' کے کبیر اور ''صفر سے ایک تک'' کے ذکی کی ذہنیت تقریباً ایک جیسی ہی ہے اور دونوں کی آئیڈیالوجی بھی ایک ہی ہے یعنی کسی نہ کسی طرح دوسرے پر غلبہ حاصل کرنا۔ان دو کرداروں کو ہم ان لوگوں کا استعارہ کہہ سکتے ہیں جو سماج میں، نچلے درجے سے تعلق رکھتے ہیں اور اپنی محرومیوں کا بدلہ اپر کلاس سوسائٹی سے تعلق رکھنے والوں سے لیتے ہیں۔اس کو ہم ان لوگوں کا المیہ بھی کہہ سکتے ہیں جو زندگی میں کوئی عظیم کام کرنے کا عزم لے کر نکلتے ہیں، لیکن حالات کچھ اس طرح کے پیدا ہو جاتے ہیں کہ وہ اپنا مقصد حاصل نہیں کر سکتے۔دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں معاشرہ ایسے لوگوں کو آگے ہی نہیں آنے دیتا اور ان کو راہ سے ہٹانے کے لیے موت سے ہم کنار کر دیتا ہے۔''غلام باغ'' کے کبیر جیسے لوگوں سے بھی معاشرے کو خدشہ ہوتا ہے اور آخر کار اس کو مار دیا جاتا

ہے۔ ''صفر سے ایک تک'' کا کردار ذکی بھی دوسروں کے لیے خطرے کی گھنٹی ہے اس لیے اس کو اغوا کر کے ایسی اذیت سے گزارا جاتا ہے کہ وہ نفسیاتی طور پر بابا کا شکار ہو جاتا ہے۔ یعنی آنے والے ماہ و سال اور چابی کی اذیت سے گزارا جاتا ہے۔ یہاں ہمیں ایڈگر ایلن پو کی ڈراونی نظموں اور کافکا کی چیستانی ماحول کا ملا جلا اثر نظر آتا ہے جہاں کچھ نادیدہ ہاتھ اس مرکزی کردار کو حبس بے جا میں ڈال دیتے ہیں شعوری جسمانی اذیت کے لمحات میں ذکی پر انسانی بدن کے کچھ انوکھے راز افشا ہوتے ہیں وہ انسانی جسم میں موجود سوراخوں کو گہری نگاہ سے دیکھتا ہے اور ان کے بارے میں ایک فلسفیانہ نقطۂ نگاہ تشکیل دیتا ہے۔

اس ناول کے دوسرا کردار کامو ہے جس کی آئیڈیالوجی ایک الگ فلسفہ تشکیل کرتی ہے۔ کامو ایک ایسا کردار ہے جس کا بھی بنیادی مقصد غلبہ حاصل کرنا ہی ہے لیکن صرف ذکی پر۔ اس مقصد کے لیے وہ کالے علم کا طریقہ کار اپناتی ہے لیکن اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو پاتی تو آخر کار جعلی پیر (ثناء اللہ) کو مار پیٹ کر وہاں سے چلی جاتی ہے۔ یہ کردار ایسے لوگوں کی آئیڈیالوجی پر لکھا گیا ہے جو اپنے مقصد کو پورا کرنے کے لیے کالے علم اور جادو ٹونے کا سہارا لیتے ہیں۔ یعنی یہ ایسے لوگوں کا استعارہ ہے جن کے نزدیک ہر کام کا حل جادو ہے۔ راقم سے گفتگو کے دوران اطہر بیگ نے یہ بتایا ہے کہ

''کامو ان کا سب کرداروں میں پسندیدہ کردار ہے جس کو انھوں نے بڑی محنت سے تشکیل دیا ہے۔'' (۶۳)

اگر ہم ثناء اللہ جو ناول میں جعلی پیر کے طور پر متعارف ہوئے ہیں کی آئیڈیالوجی کو دیکھیں تو یہ ایسے لوگوں کا استعارہ بن جاتا ہے جن کی بنیادی کمزوری عورتوں سے جنسی تعلق قائم کرنا ہے۔ اس کا مقصد اس طرح کے حیلے بہانے اور طریقوں سے ایک ہی مقصد سامنے آتا ہے اور وہ ہے عورت سے تعلق قائم کرنا۔ اس طرح کے جعلی پیر ہر معاشرے میں نظر آتے ہیں جو کالے جادو کی آڑ میں یہ دھندہ کرتے ہیں۔ مابعد جدید فکشن کا کردار ہونے کے ناتے یہ پیر صاحب اپنی جعلی پیری کا سرعام نمائش کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن یہ صاف گوئی اور کھرا پن ہی اصل میں وہ خطرناک پھندہ ہے جس میں وہ انتہائی کامیابی سے من مرضی کی خواتین کو پھانستے ہیں۔

سالار خاندان ہمارے معاشرے میں اپر سوسائٹی کی نمایندگی کرتا ہے۔ جو نچلے درجے سے تعلق رکھنے والے لوگوں کو اپنے مقصد کے لیے استعمال کرتے ہیں اور ہر طرح سے دوسروں پر اجارہ داری قائم

کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

''سالار بیٹوں کی سرگرمیاں وسیع تر معنوں میں ابتدا سے شکار تک محدود ہوتی تھیں۔ جس میں حیوانی، انسانی اور منطقی کی کوئی تخصیص نہیں۔'' (۶۲)

مذکورہ ٹکڑے میں اس خاندان کی سرگرمیاں واضح ہو جاتی ہے۔ صرف یہ خاندان نہیں بلکہ تمام جاگیردارانہ نظام کی عکاسی ہوتی ہے۔ سالار خاندان کے ذریعے اطہر بیگ صاحب کی آئیڈیالوجی استحصال کرنے والا طبقہ ہے۔ جو دوسروں کی ہر چیز کو اپنی ملکیت سمجھتے ہیں۔

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ناول مابعد جدید آئیڈیالوجی کے تحت تحریر کیا گیا ہے۔ جہاں کوئی بھی چیز اپنی اصلی صورت میں نظر نہیں آتی ہر چیز اپنی مسخ شدہ صورت میں دکھائی گئی ہے۔ کہانی میں روایتی انداز کی کوئی تعارفی ابتدا کوئی نقطۂ عروج یا کوئی تسلی بخش انجام نہیں کیوں کہ مابعد جدید فکشن ان روایتی باتوں اور تکلفات سے ماورا ہوتا ہے۔ جہاں ہمیں ماضی، مستقبل اور حال آپس میں گڈمڈ نظر آتے ہیں۔ اگر ہم کوئی واضح صورت دیکھنے کی کوشش کریں تو ہم ناکام ہوں گے۔ مابعد جدید فکشن میں اس طرح کے تکلف نہیں کیے جاتے۔

باب پنجم

محمد عاصم بٹ (مختصر تعارف)

محمد عاصم بٹ ادبی دنیا میں مترجم کی حیثیت سے متعارف ہوئے۔ ان کی ولادت ۱۹ دسمبر ۱۹۶۶ء کو لاہور میں ہوئی۔ میٹرک کا امتحان پرائیویٹ امیدوار کی حیثیت سے ۱۹۸۱ء میں پاس کیا۔ گورنمنٹ ہاشمی میموریل کالج سے ۱۹۸۳ء میں I.Com میں کامیاب ہوئے۔ پھر B.Com ہیلی کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۸۶ء میں پاس کیا۔ B.A کی ڈگری ۱۹۸۷ء میں پنجاب یونیورسٹی لاہور سے حاصل کی۔ اس کے بعد ایم اے فلاسفی کا امتحان ۱۹۹۰ء میں گورنمنٹ کالج لاہور سے پاس کیا۔

تعلیم مکمل کرنے کے بعد پاکستان کے برطانوی سفارت خانے میں مترجم کی حیثیت سے اپنی خدمات انجام دیں اور متعدد کتابوں کے تراجم کیے۔ ان میں "کافکا کی کہانیاں، فرانز کافکا، بورگس کہانیاں از جارج لوئس بورگس، سو عظیم آدمی، مختصر تاریخ عالم (شارٹ سٹوری آف دی ورلڈ)، توہمات کی دنیا از کارل سیگن، جاڑے کے پھول (جاپانی کہانیوں کا مجموعہ)، مارکو پولو کا سفرنامہ، محبت کے خطوط از خلیل جبران، صارف نامہ، قصہ چہار درویش - اردو سے انگلش ترجمہ۔ مذکورہ تراجم کے مختلف موضوعات پر متعدد مضامین تحریر کیے جو چند رسائل و جرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں۔

تراجم کے علاوہ ان کی تخلیقات میں ایک ناول بعنوان 'دائرہ' پہلی بار ۲۰۰۱ء میں شائع ہوا پھر چند لفظی تبدیلیوں کے بعد جون ۲۰۰۸ء میں دوبارہ شائع کیا۔ دوسرا ناول 'کبھی نہ ختم ہونے والی زندگی' کے نام سے زیر اشاعت ہے۔ ناول کے علاوہ ان کی کہانیوں کی کتابیں "دستک" اور "اشتہار آدمی" کے نام سے منظر عام پر آئی ہیں۔ ان کے علاوہ عبداللہ حسین کی حیات و خدمات پر بھی ایک کتاب منظر عام پر آئی ہے۔

آج کل ڈپٹی ڈائرکٹر کی حیثیت سے پاکستان اکیڈمی آف لیٹرز (اکادمی ادبیات) منسٹری آف ایجوکیشن گورنمنٹ آف پاکستان، اسلام آباد میں خدمات انجام دے رہے ہیں۔ تالیف و ترجمہ کا کام بھی جاری ہے۔

محمد عاصم بٹ کی ناول نگاری "دائرہ"

اگر یہ کہا جائے کہ زندگی دائرے کی مانند ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ انسان پیدا ہوتا ہے پروان چڑھتا ہے اور اپنے حصے کا کام کرتا ہے اور پھر ایک وقت آتا ہے مرجاتا ہے۔ پھر اس خلا کو پر کرنے کے لیے دوسرا شخص آتا ہے وہ بھی اسی طرح زندگی گزار کر چلا جاتا ہے اور پھر اس کی جگہ تیسرا، چوتھا اور اس طرح یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے یعنی یہ زندگی ایک دائرہ ہے جو کبھی ختم نہیں ہوتی۔ اگر اک شخص کی زندگی ختم ہوتی ہے تو دوسرے کی شکل میں دوبارہ جنم لے لیتی ہے۔ اس موقع پر مجید امجد کی نظم "کنواں" یاد آتی ہے' یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے، کنواں چل رہا ہے'۔ اس طرح یہ ساری زندگی ایک دائرے کی صورت میں گردش کر رہی ہے بلکہ پوری کائنات دائرے کی شکل میں گردش کر رہی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ کائنات کے دائرے ان گنت ہیں۔ عاصم بٹ کے ناول 'دائرہ' کے کردار بھی اپنے اپنے دائرے میں گردش کرتے نظر آتے ہیں۔ جس طرح دائرے کا کوئی سرا نہیں ہوتا اس طرح ناول کے کرداروں کا بھی کوئی اختتام نظر نہیں آتا بس گردش کرتے چلے جاتے ہیں۔

زمانہ بڑی تیزی سے بدل رہا ہے نئی سماجی قدریں قائم ہو رہی ہیں صارفیت کے طوفان نے سیاسی و سماجی صورت حال کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ ادبی منظر نامے میں بھی نئی تھیوریاں آئی ہیں۔ آزادی اظہار میں نئے نئے طریقے، عالمیت کی بجائے قصہ گوئی میں دلچسپی کا عنصر پیدا ہو رہا ہے۔ نیا فنکار اپنی الگ پہچان چاہتا ہے اور دوسروں سے منفرد مقام حاصل کرنے کے لیے نئے نئے تجربات کرتا ہے (فکشن میں) چوں کہ یہ مابعد جدید دور ہے اس دور کے ویسے ہی مسائل منفرد اور انوکھے ہیں اس لیے اس کے تحت لکھا گیا فکشن بھی منفرد اور انوکھا ہوگا۔ اس دور میں زندگی اس قدر الجھ گئی ہے کہ انسان اپنی پہچان بھول کر اس مصنوعی دنیا میں کھو گیا ہے۔ اس کے پاس اتنا وقت ہی نہیں کہ وہ اپنے باطن میں جھانک سکے لیکن محمد عاصم بٹ کے ناول 'دائرہ' کے کردار راشد کا یہ مسئلہ ہے کہ وہ اپنی پہچان چاہتا ہے۔ وہ اپنے

اندر خود کو تلاش کرتا ہوا نظر آتا ہے اور اس طرح پوری کہانی دائرے میں گردش کرتی رہتی ہے۔

''دائرہ'' ہمہ دان راوی کے ذریعے بیان کیا جانے والا ناول ہے۔ ہمہ دان راوی وہ طاقت ہے جو خود کو غیر جانب دار رکھتے ہوئے کہانی کو بیان کرتا ہے لیکن بیانیہ جب ہمہ دان راوی سے دوسرے راوی جن کو ہم کردار راوی کہہ سکتے ہیں، میں منتقل ہوتا ہے تو وہاں ناول راویانہ انتقال سے ہمکنار ہوتا ہے لیکن اگر کہانی قوتِ ترغیب سے لیس ہو تو ہی یہ راویانہ انتقالات موثر ثابت ہوتے ہیں۔ ناول کی کامیابی اور ناکامی کا انحصار قوتِ ترغیب پر ہوتا ہے۔ جس ناول میں جتنی زیادہ راوی کے لیے قوت ترغیب ہوگی وہ ناول اتنا ہی زیادہ کامیاب کہلائے گا۔

قوتِ ترغیب سے اپنی کہانی کو لیس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ناول نگار اپنے بیانیے میں کچھ اس طرح کی صورت حال تخلیق کرے جو قاری کے لیے توجہ کی طالب ہو اور قاری صورت حال کو جاننے کے لیے بیانیے میں اترتا چلا جائے۔ بعض اوقات راوی ناول میں ایسا عقدہ پیش کرتا ہے جس کو حل کرنے کے لیے قاری شروع سے آخر تک انھی مہم جوئیوں میں لگا رہتا ہے۔ اس حوالے سے اگر ''دائرہ'' کا جائزہ لیں تو ایسے بہت سے عقدے نظر آئے گے جو قوتِ ترغیب کا مواد مہیا کرتے ہیں۔ ناول کے شروع میں ہی راوی قاری کے سامنے ایک ایسی صورتِ حال پیش کرتا ہے جو چونکا دینے والی ہے۔ یعنی آصف مراد جو کاپی رائٹر کے طور پر کہانی میں نظر آتا ہے وہ جب اپنے دفتر سے نکل کر رات کے وقت گھر کی طرف روانہ ہوتا ہے تو رستے میں چلتے چلتے وہ ایک ایسی جگہ پر پہنچ جاتا ہے جو بالکل ویسی ہی ہوتی ہے جیسی اس کے دفتر کی عمارت ہے۔ اردگرد کی ساری چیزیں بھی ویسی ہوتی ہیں حتیٰ کہ اس کے دفتر کا ملازم زماں خان بھی وہاں موجود ہوتا ہے۔ راوی جب یہ منظر دکھاتا ہے کہ آصف مراد اپنے دفتر سے نکل کر گھر کی طرف جاتا ہے تو ایک بھکاری جس کو اس نے آگ کے الاؤ پر مزید گھاس پھوس ڈالنے سے منع کیا تھا، وہ اس کی طرف اس کو مارنے کے لیے بھاگتا ہے لیکن آگے سے زمان خان آتا دکھائی دیتا ہے تو اس کو کچھ حوصلہ ہوتا ہے لیکن زمان خاں بھی اسی کو آ کر گردن سے پکڑ لیتا ہے یہاں تک کہ اس کا سانس بند ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ وہ خود کو چھڑانے کی بہت کوشش کرتا ہے لیکن گرفت اس قدر مضبوط ہوتی ہے کہ اس کو محسوس ہوا کہ جو کچھ اس نے کھایا ہے وہ حلق میں آ گیا ہے۔ مرچوں کی کڑواہٹ کو وہ صاف محسوس کرتا ہے لیکن تھوڑی دیر بعد زمان خان اس کو چھوڑ دیتا ہے۔ بھکاری اور زمان خان ہنستے

ہوئے ایک طرف چل پڑتے ہیں۔ آصف مراد وہاں ہکا بکا کھڑا رہتا ہے اور سوچتا ہے کہ آخر زماں خان اور بھکاری اس کو کیوں مارنا چاہتے تھے۔ راوی قاری کو ان بھول بھلیوں میں مبتلا کر دیتا ہے کہ آخر یہ کیا معمہ ہے آصف مراد کے دفتر کا ہی ملزم اس کو کیوں مارنا چاہتا تھا اور وہ جگہ ویسی ہی کہاں سے آ گئی جو اس کے دفتر کی عمارت جیسی ہے۔ یہاں پر راوی قوتِ ترغیب سے کام لیتا ہے اور بیانیے کو آگے بڑھاتا ہے حتیٰ کہ قاری کا تجسس ہنوز برقرار رہتا ہے۔ جب بیانیہ کچھ آگے بڑھتا ہے تو یہ معمہ کھلتا ہے کہ وہ تو ایک فلم کی شوٹنگ ہو رہی تھی جس کو قاری اصل صورتِ حال سمجھ رہا تھا۔ آصف مراد اصل میں اس فلم ''دائرہ'' کا ایک کردار ہے، جس کا اصل نام راشد ہے۔ یہ ناول کی ایک پرت ہے جس کو راوی قوتِ ترغیب سے لیس کر کے قاری کے سامنے پیش کرتا ہے لیکن یہ قوتِ ترغیب یہیں پر ختم نہیں ہوتی اس کے بعد کہانی کی اگلی پرت شروع ہوتی ہے جہاں آصف مراد خود کو راشد ماننے سے انکار کر دیتا ہے اور مسلسل یہ کہتا ہے کہ وہ آصف مراد ہے راشد نہیں ہے۔ یہاں پر راوی ایک اور نکتہ بیان کرتا ہے جو بڑا الجھا ہوا ہے اور ساتھ قاری کو بھی الجھاتا ہے۔ یعنی اگر آصف مراد راشد ہے تو آصف مراد کون ہے اور اگر آصف مراد ہے تو راشد کون ہے۔ اس کو سب کہتے ہیں کہ وہ راشد ہے جب کہ وہ کسی طرح بھی خود کو راشد ماننے کو تیار نہیں ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنی بیوی کو بھی پہچاننے سے انکار کر دیتا ہے۔ راوی قاری کو مخمصے میں ڈال دیتا ہے یہ ہی معمہ قوت ترغیب فراہم کرتا ہے۔ پھر اس شخصی پہنچان کا المیہ پوری کہانی میں چلتا ہے۔

اس طرح ناول کی کئی سطحیں اور پرتیں نظر آتی ہیں جس کو راوی منفرد طریقے سے بیانیے میں قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔ یعنی پرت در پرت کہانی کھلتی چلی جاتی ہے اور قاری انھی شخصی المیات کے دائرے کے اندر گردش کرتا رہتا ہے۔ راشد آصف مراد کا کردار ادا کرتا ہے لیکن اس کے باطن میں صرف آصف مراد ہے راشد کہیں نظر نہیں آتا جو اپنی شناخت کی یقین دہانی کرائے۔ اس طرح ناول میں داخلی اور خارجی شناخت کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ ہی وہ نکتہ ہے جو راوی مختلف انداز میں پیش کرتا ہے اور قوت ترغیب کی تکنیک کو بروئے کار لاتا ہے۔ راوی جو ہمہ بین راوی ہے اپنی ناولی طاقت کے بل بوتے پر ہر چیز کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ کہانی میں موجود واقعات اپنی مجسم شکل میں سامنے آ جاتے ہیں مستعار لی ہوئی زندگیاں جن کا انحصار کسی قادر مطلق پر ہوتا ہے ان کی حیثیت محبوس سایوں سے زیادہ نہیں ہوتی۔ فکشن کی مطلق العنانی ایک صداقت نہیں ہے۔ یہ بھی فکشن ہے جس کی ڈور بیان کرنے والے کے ہاتھ میں ہوتی

ہے۔اس طرح راوی مختلف پیچیدگیاں پیدا کرتا ہوا اوران کو حل کرتا ہوا آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔

بیانیے کو آگے بڑھانے کے لیے راوی زمانی اور مکانی زقندیں بھرتا ہے اور اپنی بات کو معتبر بنانے کے لیے بعض اوقات کہانی میں خود اتر آتا ہے۔یعنی کہانی میں راویانہ مداخلت واقع ہوتی ہے۔کہانی کار اپنے کرداروں کے متعلق خود رائے قائم کرتا ہے اوران کی شخصیت کا جو زاویہ دکھانا چاہتا ہے وہ دکھاتا ہے تاکہ قاری پر اپنی پسند ناپسند کو مسلط کیا جاسکے اور کسی نہ کسی طرح قاری کو قائل کرلیا جائے یعنی ہمہ دان راوی باہر کی شے ہونے کے باوجود بیانیے میں اپنے وجود کا کسی نہ کسی طرح احساس ضرور دلاتا ہے۔مثلاً:

''یہاں اس نے کچھ توقف کیا۔قلم کو کاغذ پر ڈال کر سگریٹ سلگایا۔اسے پان کی حاجت محسوس ہوئی تاہم وہ اٹھ کر دکان تک جانا نہیں چاہتا تھا۔اسے یاد آیا کہ لڑکی کا بیک گراؤنڈ دیہاتی تھا۔اگر اسے بتایا جائے کہ اس کے گھر والے بھی دیہاتی ہیں تو کتنا اپنا پن محسوس ہوگا لڑکی کو۔اس نے پورا فقرا کاٹ دیا اور لکھا.....''(۱)

مذکورہ اقتباس میں راوی کی بیانیے میں مداخلت واضح ہے۔کردار راوی جو خط لکھ رہا ہے بیانیہ اس صورت حال کو پیش کر رہا ہے لیکن ساتھ ہی ہمہ دان راوی درمیان میں اپنی مداخلت کرتا اور اصل بیانیے کو چھوڑ کر راوی کی حرکات وسکنات کو بیان کرنا شروع کردیتا ہے۔یہاں پر ہمہ دان راوی غیر جانب دار نہیں رہتا بلکہ اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ناول میں بہت سی جگہوں پر ایسی صورت حال نظر آتی ہے۔مثلاً ایک اور مثال درج ذیل ہے۔

''یہ خیال کہ وہ خود کو یونیورسٹی کا طالب علم ظاہر کرے۔بس اسی لمحے اس کے ذہن میں آیا تھا اور وہ جانتا تھا کہ یہ بات اس معاملے میں کیسی پر اثر ثابت ہوگی۔''(۲)

مذکورہ اقتباس میں بھی ہمہ دان راوی، کردار راوی اور بیانیے کے درمیان حائل ہوتا ہے۔جس کی وجہ سے کچھ دیر کے لیے اصل کہانی میں مداخلت ہوتی ہے لیکن یہ مداخلت صرف تھوڑی دیر کے لیے ہی پیدا ہوتی ہے اس کے بعد کہانی پھر اپنی اصل شکل میں بیان ہونا شروع ہوجاتی ہے۔'دائرہ' میں ہمیں یہ مداخلت بہت کم نظر آتی ہے، اگر ناول میں کہیں اس طرح کی صورت حال پیش آئی ہے تو وہ مختصر ترین لمحے کے لیے ہے جو قاری پر گراں نہیں گزرتی۔

اس نقطۂ نظر سے پورے 'دائرہ' کا اگر جائزہ لیا جائے تو مصنف کی اس قسم کی زیادہ تر مداخلت

صرف بیانیے کے اس حصے میں پیش آتی ہے جب ناول کا کردار نوید نورین کو جو ناول کا مرکزی کردار ہے کو خط لکھتا ہے۔اس وقت کہانی کار بار بار اصل بیانیے میں کود پڑتا ہے اور اپنے تاثرات بیان کرتا ہے۔لیکن یہ مداخلت اس لیے قاری کے لیے قابل برداشت بن جاتی ہے کہ مصنف کے یہ تاثرات یا خیالات صرف دو یا تین سطروں سے زیادہ نہیں۔اس طرح اگر بیانیہ کچھ دیر کے لیے اپنے اصل ٹریک سے ہٹتا ہے تو فوراً اسی ٹریک پر واپس بھی آجاتا ہے اور قاری کو مداخلت کا احساس بہت کم ہوتا ہے۔اس کی مثالیں درج ذیل ہیں۔

''وہ ہولے سے مسکرایا۔وہ جانتا تھا کہ اس فقرے کا لڑکی پر کیسا جادوئی اثر متوقع ہے۔ایک چالاک شکاری کی طرح اسے اپنے ہر پینترے کی کاٹ کا اندازہ تھا۔''(۳)

''یہ تشبیہ بھی اسے عامیانہ اور گھسی پٹی لگی۔اس نے کچھ توقف کیا۔سگریٹ کے دو گہرے کش لیے۔جس سے گلا سوکھی لکڑی کی مانند خشک معلوم ہوا۔پھر لکھا..''(۴)

مذکورہ صورت حال زیرِ تبصرہ ناول میں بہت کم پیش آئی ہے اور جہاں کہیں بیانیہ راویانہ مداخلت کا شکار ہوتا ہے، وہ اتنا مختصر دورانیہ ہے کہ راوی کی مداخلت ناگوار نہیں گزرتی۔

فکشن کو کسی ایک ہی زمانی اور مکانی نقطۂ نظر میں بیان کرنا ناممکن ہوتا ہے۔اس لیے ہر کہانی کار کہانی بیان کرنے کے لیے ماضی، حال اور مستقبل میں رہ کر کہانی بیان کرتا ہے اور پھر پوری کہانی کسی ایک ہی راوی کے ذریعے بیان کی جائے یہ بھی ممکن نہیں یعنی بنیادی طور پر تو کہانی بیان کرنے کے لیے مصنف کسی ایک راوی کا انتخاب کرتا ہے لیکن آگے چل بیانیہ کی یہ مجبوری بن جاتی ہے کہ وہ مکانی زقندیں لگائے یعنی بیانیہ مختلف کرداروں کے درمیان انتقالی صورت حال سے گزرتا ہے۔بنیادی طور پر یہ ناول (دائرہ) واحد متکلم غائب کی ضمیر میں بیان ہوا ہے۔جس کو ہم ہمہ دان راوی بھی کہتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہمہ دان راوی کے نقطۂ نظر میں تبدیلی واقع ہوتی ہے یعنی ہمہ دان راوی مکالموں کے ذریعے بولتا رہتا ہے۔جب بیانیہ دو کرداروں کے درمیان آتا ہے تو وہاں ہمہ دان راوی کے مقام میں تبدیلی واقعہ ہوتی ہے اور وہ کردار کے روپ میں اپنا نقطۂ نظر واضح کرتا ہے۔اپنا نقطۂ نظر بیان کرنے کے لیے وہ بھی 'ہم' کے صیغے میں نمودار ہوتا ہے تو کبھی 'وہ'، 'ہم' اور کبھی 'میں' کے صیغے میں منکشف ہوتا ہے یعنی مختلف کرداروں کے اندر اپنا وجود داخل کردیتا ہے۔اس طرح کہانی کے نقطۂ نظر میں زمانی ومکانی

تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ ان کی مثالیں درج ذیل ہیں۔

- اگر دوبارہ مجھ سے ملنے یا یہاں آنے کی کوشش کی تو میں سب کچھ بھائی جان کو بتادوں گی۔
- اصل میں یہ پہلی بار ہے کہ میں یہاں کسی لڑکے کے ساتھ آیا ہوں۔
- میں جانتا تھا آپ ضرور آئیں گی۔
- میں نے گھر کے لیے گوشت خریدا تو دیکھا بڑا اچھا پیس پڑا تھا۔ سوچا کہ اور خریدلوں۔
- مجھے پتا تھا ایسا ہی ہوگا۔ میں تمھیں ہمیشہ سمجھاتی رہی کہ خود کو اتنا مائنس مت کرو۔
- میں اب مزید یہاں نہیں رک سکتا۔ یہ مناسب نہیں ہے۔
- میں تو بہت تھک گئی ہوں۔
- میں یہیں ٹھیک ہوں۔
- میں تو شاید صاحب سے کہہ دیا ہے کہ ابھی وہ کچھ شیڈول نہ بنائیں۔
- اور میں احمق عورت نئی نئی جگہوں کی سیر کے شوق میں، تقریبات میں بن ٹھن کر جانے اور تصویریں اتروانے کے شوق میں اکیلا چھوڑ کر چلی جاتی تھی۔
- مجھے شرمندہ نہ کرو۔

مذکورہ سطور میں ہمہ دان راوی کا مکانی لحاظ سے نقطۂ نظر تبدیل ہوتا ہے اور وہ بیانیہ کے باہر ہونے کے باوجود کرداروں کی صورت میں نظر آتا ہے۔ بسا اوقات راوی واحد متکلم غائب سے واحد متکلم حاضر میں منتقل ہوتا ہے اور 'میں' کے صیغے میں بات کرتے کرتے 'تم' کے صیغے میں تبدیل ہوتا ہے جیسے:

- تم نے یہ نام کس سے سنا
- تم سے ملنا چاہتا ہوں۔ تمھارے جواب کا منتظر رہوں گا
- تم سے بات کرنے کی ایسی خواہش دل میں پیدا ہوئی کہ میں خود کو روک نہیں سکا۔
- تم مجھے میرے نام سے نہیں جانتی بازار میں ضرور دیکھا ہوگا۔
- تم نے وہ کر دیا اپنے آپ کو مار کر تم نے وہ کر دیا جو کوئی اور نہیں کر سکا۔
- تم نے جو کردار فلم میں کیا وہ آصف ہی کا تو تھا۔
- میرے پاس رہو۔ تم جو کوئی بھی ہو جیسے بھی ہو مت جاؤ۔ میں تمھارا خیال رکھوں گی۔ کبھی تمھیں

اکیلا نہیں چھوڑوں گی۔

- تم تھک گئے ہوگے۔ بستر پر آجاؤ۔
- تم جانتی ہو میں تمھارے گھر صرف تمھارے لیے آتا ہوں لیکن تمھیں نہیں مل پاتا۔
- جب تک تم نہیں آؤ گی میں تمھاری راہ تکتا رہوں گا۔

مکانی نقطہ نظر کی یہ تبدیلیاں اپنے اندر وسعت رکھتی ہیں کیوں کہ راوی اپنے نقطۂ نظر کو واضح کرنے کے لیے یہ زقندیں بھرتا ہے۔ اسی طرح راوی کبھی کبھی 'ہم' کے صیغے میں قاری سے ہم کلام ہوتا ہے۔ مثلاً:

- اتفاق سے ہم یہ ہی پکانے کا سوچ رہے تھے۔
- جب سے یہ پلازہ بنا ہے تب ہی سے ہم یہیں ہیں۔
- ہم دو ماہ کے لیے آؤٹ سٹیشن جا رہے ہیں۔
- تمھیں یاد ہے ہم نے کب سے پلان بنایا ہوا ہے۔
- ہم میں سے کوئی کشکول لے کر ان سے اجازت مانگنے نہیں جائے گا۔
- ہم تیرے لیے ہی یہاں بیٹھے تھے تو جا رہی ہے تو اب یہاں نہیں رہوں گا۔
- ہم یہ جگہ یہ شہر ہی چھوڑ دیں گے۔ اس منحوس پروفیشن کو چھوڑ دیں گے۔
- میں نے اس کو بتایا تو تھا کہ ہم دیر سے آئیں گے۔
- ہم آصف مراد نام کے ایک شخص کو تلاش کر رہے ہیں۔ اس لیے آپ کو زحمت دی
- ہم پندرہ ایک سال سے رہ رہے ہیں۔
- ہم نے آپ کو خواہ مخواہ زحمت دی۔
- ہم دوبارہ ایڈریس لے کر آئیں گے۔

اس طرح راوی ناول میں مکانی نقطہ نظر میں تبدیلی کے باعث زقندیں بھرتا ہوا بیانیے کو آگے بڑھاتا ہے۔ کہانی میں ایک راوی ہو یا زیادہ ظاہر ہے کہانی کے کردار بھی ایک سطح پر آ کر راوی ہی بن جاتے ہیں جب وہ مکالموں کی صورت میں بیانیہ میں ظاہر ہوتے ہیں۔ کچھ دیر کے لیے وہ کہانی کے راوی ہوتے ہیں اور پھر دوبارہ کہانی ہمہ دان راوی یا واحد متکلم حاضر راوی کے کوٹ میں چلی جاتی ہے۔

اس طرح مکانی نقطہ نظر کی یہ تبدیلیاں میں کہانی کو نیا دیتی ہیں۔ جب کرداروں کے درمیان مکالمہ واقع ہوتا ہے تو وہاں مکانی انتقال کی صورت پیدا ہوتی ہے لیکن اس کے لیے شرط یہ ہے کہ کرداروں کے درمیان مکالمہ رمی انتساب سے خالی ہو۔ 'دائرہ' میں کرداروں کے درمیان جو مکالمات دیے گئے ہیں وہ زیادہ تر رمی انتساب سے لبریز ہیں۔ مثلاً:

''کیا ہوا ہے راشد؟ وہ بولی

''بس یہیں اتار دیجیے'' اس نے گھٹی ہوئی باریک آواز میں کہا۔

میں گھر چلا جاؤں گا۔ میں راشد نہیں ہوں۔

نورین نے کوئی جواب نہیں دیا۔ بس اس کی طرف دیکھے بغیر ہولے سے مسکرا دی۔

کیا آپ یہاں کار روک دیں گی؟ وہ بولا

''مجھے اس چوک میں اتار دیجیے'' وہ بولا

چوک میں کیوں؟ وہ ایسے ہی سکون کے ساتھ بولی

میں اپنے گھر جانا چاہتا ہوں۔

نورین نے ٹھٹھک کر اسے دیکھا اور کار کی رفتار ہلکی کر دی۔

تم اب کہاں جانا چاہتے ہو؟ وہ بہت گہرے اور پر سکون لہجے میں بولی۔

تمہارا گھر کہاں ہے؟ وہ بولی

ادھر کچہری کے پیچھے نئی آبادی ہے رسول نگر۔ وہ بولا

وہ بولی تم وہاں ایک کاپی رائٹر ہو۔ تمہاری شادی نہیں ہوئی۔ (۵)

مذکورہ بالا مکالمات میں جو مکانی انتقال کی صورت نظر آتی ہے وہ رمی ہے یعنی بیانیہ میں ہر صورت ہمہ دان راوی کے ہاتھ میں ہے۔ مکالمے براہ راست کرداروں کے درمیان نہیں واقع ہوئے بلکہ باہر سے ایک طاقت ہے جو کرداروں سے مکالمات بلوا رہی ہے۔ اگر کرداروں کے درمیان مکالمات رمی انتساب سے کبھی ہوں تو ہی مکانی انتقال کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ 'دائرہ' میں ہمیں یہ دونوں صورتیں نظر آتی ہیں۔ مکانی انتقال کی صورتیں درج ذیل ہیں۔

''راشد کو آپ نے کہاں دیکھا

اوہ معاف کیجیے گا۔ وہ پارکنگ والا پارک

جی آپ نے بتایا کہ اس کے ساتھ والا پارک ہے

جی ہاں وہیں بنچ پر بیٹھے تھے

کب دیکھا تھا آپ نے انھیں؟

تھوڑی دیر پہلے۔ میں نے پوچھا کہ اتنی سردی میں کیوں بیٹھے ہیں آپ تو وہ خاموش ہو گیا''۔ (۶)

مندرجہ بالا مکالمات میں ایک انتقال واقع ہوا ہے اور ایک راوی سے دوسرے راوی کی طرف بیانیے کی صورت حال بھی تبدیل ہوئی ہے۔ مکالمات سے پہلے کہانی ہمہ دان راوی بیان کر رہا ہے لیکن اب راوی ہمہ دان راوی نہیں بلکہ رہتا کردار راوی میں تبدیل ہو جاتا ہے جو بیانیے سے وابستہ ہے۔ راوی کردار کے نقطہ نظر کے اندر بھی اور دونوں کرداروں کے درمیان بھی ایک انتقال واقع ہوتا ہے جو ایک کردار سے دوسرے کی طرف ہے۔ اس کے بعد کہانی ہمہ دان راوی کی طرف لوٹ آتی ہے اگر ان مکالموں کے درمیان رمی انتساب ہوتا تو یہ انتقال واقع نہ ہوتا جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے۔ کہانی میں مکانی نقطۂ نظر سے انتقال (مکالمات) صرف اس وقت ہوتا ہے جب ہمہ دان راوی کچھ دیر کے لیے اپنی موجودگی ظاہر نہ کرے اور کہانی کو کرداروں کے رحم و کرم پر چھوڑ دے۔

جس طرح بیانیے میں مکانی نقطۂ نظر سے انتقال ہوتا ہے اسی طرح زمانی نقطۂ نظر سے بھی یہ انتقالات واقع ہوتے ہیں۔ اس زمانی نقطۂ نظر کا دارومدار راوی پر ہوتا ہے کہ وہ کس زمانی نقطۂ نظر سے کہانی بیان کرتا ہے۔ کسی ایک ہی زمان میں رہتے ہوئے پوری کہانی کی جزئیات دکھانا راوی کے لیے ممکن نہیں ہوتا ہے۔ اس لیے راوی کہانی کو مستند بنانے کے لیے زمانی انتقالات کی تبدیلیوں کا سہارا لیتا ہے۔ زمانی نقطۂ نظر کہانی کے وقت اور اس وقت جس میں راوی موجود ہوتا ہے کہ درمیان موجود ہوتا ہے چوں کہ یہ حقیقی وقت سے بالکل مختلف ہوتا ہے اس لیے راوی اپنی مرضی سے جس زمانی نقطۂ نظر سے بات کرنا چاہتا ہے کرتا ہے اور درمیانی وقتی خلا کو پھلانگتا ہوا بیانیہ کی تکمیلیت کی طرف سفر کرتا ہے۔ راوی نفسیاتی وقت سے کام لیتے ہوئے ماضی، حال اور مستقبل میں اپنی سوچ کے گھوڑے دوڑاتا ہے۔ کبھی تو راوی کہانی کو ماضی میں بیان کرتا ہے اور خود حال میں یا مستقبل میں موجود ہوتا ہے اور پھر اگلے لمحے

مستقبل میں کہانی بیان کرنا شروع کر دیتا ہے۔ ماضی سے مستقبل کے درمیان بہت بڑا وقتی خلا ہے جس کو راوی سیکنڈ میں عبور کرتا ہے اور 'دائرہ' کی کہانی کی ترتیب زیادہ تر ماضی میں گھومتی ہے یعنی پہلے حال کی کہانی بیان ہوتی ہے اور پھر ایک لمبے دورانیے کے لیے ماضی میں چلی جاتی ہے۔ تقریباً ہر کردار کی زندگی کا واقعہ اسی طرح بیان ہوا ہے۔ جیسے اس ناول کے مرکزی کردار نورین اور راشد کو راوی قاری کے سامنے ان کا حال دکھاتا ہے کہ وہ ایک فلم 'دائرہ' کی آخری شوٹنگ کر کے فارغ ہوئے ہیں۔ اس کے بعد کہانی ماضی میں چلی جاتی ہے اور نورین کی سابقہ کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

''نورین نے دیہات کے سکول سے پانچ جماعتیں اچھے نمبروں سے پاس کر لیں۔ ماں اسے اور پڑھانا چاہتی تھی لیکن باپ ملک خداداد تو بیٹیوں کی پڑھائی لکھائی کے خلاف تھا... اولاد میں سے کوئی نہ پڑھ سکا تھا۔ نورین کے بارے میں ماں نے سوچ لیا تھا کہ اسے دیہات میں نہ رکھے گی۔ نورین کو اندرون لوہاری دروازہ میں ایک سکول میں چھٹی جماعت میں داخل کروا دیا گیا تھا اس کے لیے سکول کا الگ سے یونیفارم سلوایا گیا۔ جو سفید شلوار قمیض پر مشتمل تھا۔ گھریلو لباس بھی نیا خریدا گیا۔ کھیلنے کے لیے نئے کھلونے تھے جو مٹی کے نہیں تھے۔ بس رات کو جب اس کو الگ بستر پر لٹا دیا جاتا تو اسے تنہائی کا احساس ڈراتا اور وہ ماں کو یاد کر کے روتی۔ اپنے گھر میں تو وہ کبھی ماں سے جدا ہو کر غسل خانے میں بھی نہ جاتی تھی۔'' (۷)

مذکورہ بالا اقتباس میں راوی حال میں موجود ہے لیکن وہ کہانی ماضی میں جا کر بیان کر رہا ہے۔ کم و بیش تمام کرداروں کی کہانی اس طرح بیان ہوئی ہے یعنی پہلے ان کو حال میں دکھایا گیا ہے پھر ان کی سابقہ کہانی یعنی گزرے ہوئے ماضی کو بیان کیا ہے۔ اسی طرح راشد کے متعلق بھی ہمہ دان راوی نے یہ ہی تکنیک استعمال کی ہے۔ مثلاً:

''اس بستی کے جس حصے میں راشد پیدا ہوا وہ شہر کے بول و براز سے بھرے گندے پانی والے نالے کے کنارے آباد تھی۔ جس گھر میں راشد پیدا ہوا وہ بستی کے دوسرے گھروں کی مانند ایک کمرے اور چھوٹے سے صحن پر مشتمل تھا۔ صحن کی دیواریں اتنی پست تھیں کہ باہر گلی میں چلتے ہوئے آسانی سے سب کچھ دکھائی دیتا تھا۔ راشد کچھ بڑا ہوا تو نسیم اسے جبر سے

دور دور رکھتی تھی۔ وہ سات آٹھ برس کا ہو گیا اور تمام دن اپنے جیسوں کی ٹولی کے ساتھ شرمستیاں کرتا گھومتا پھرتا تھا۔ دن بھر وہ دوسرے بچوں کے ساتھ ان خیموں کے گرد چکر کاٹتا رہتا۔ کبھی کبھار اس کا داؤ لگتا اور وہ اس عجائب خانہ نما خیمے میں داخل ہو جاتا جو بیشتر وقت غیر آباد رہتا تھا۔ وہاں اس کی دلچسپی کی ان گنت چیزیں تھیں۔'' (۸)

مذکورہ اقتباس میں راوی نے راشد کے ماضی کی کہانی بیان کی ہے جب کہ پہلے اس کو حال میں ایک کامیاب اور مشہور اداکار کے طور پر اپنے قاری سے متعارف کروا چکا ہے۔ اب اگر دیکھا جائے تو راشد کے حال سے ماضی کے درمیان ایک بہت بڑا خلا ہے جس کو راوی نے سیکنڈ میں طے کیا ہے۔ یہ ہی صورت نورین کے کردار کے ساتھ پیش آئی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو 'دائرہ' میں تقریباً تمام کرداروں کے ساتھ راوی یہ صورت حال دکھائی ہے۔ مثلاً زمان خان، ریتون بانو، استاد امتیاز خان وغیرہ۔

بسا اوقات راوی ماضی میں رہ کر مستقبل کی کہانی بیان کرتا ہے۔ اس میں اہم بات یہ ہوتی ہے کہ اس زمانی انتقالات میں راوی جو بیان کرتا ہے وہ واقعات ابھی معرضِ وجود میں آنے ہوتے ہیں۔ یہ سب اس وقت ہوگا جب راوی کہانی بیان کر لے گیا۔ ایک طرح سے اس قسم کی زمانی صورت حال میں راوی قیاس آرائی کرتا ہے کہ یوں ہوگا یا یہ ہوگا یا اس طرح ہونا چاہیے وغیرہ وغیرہ۔ یہ زمانی صورت حال غیر یقینی ہوتی ہے کیوں کہ ضروری نہیں کہ راوی نے جو کچھ کہا ہے وہ واقعات اسی طرح وقوع پذیر ہوں۔ اس طرح ان کے گرد مسلسل ایک ابہام منڈلا رہا ہوتا ہے۔ اس زمانی انتقال میں یا صورت حال میں راوی اپنا ابراز زیادہ بے باکی سے کرتا ہے اور فکشنی دنیا میں اپنی خدا صفت صلاحیتوں کی عکاسی کرتا ہے۔ ناول میں زمانی نقطہ نظر ایسی شے ہے جو پھیلتی ہے، سست رفتار بھی ہوتی ہے یا بالکل ٹھہر جاتی ہے یا اچانک تیز رفتاری سے آگے بڑھنے لگتی ہے۔ اس طرح کہانی وقت کے خاصے بڑے سلسلہ وار قطعوں کو خالی چھوڑ دیتی ہے اور پھر اچانک ان قطعوں کو بہ حال کرتی ہے۔ جب کہ حقیقی وقت میں یہ سب ممکن نہیں ہوتا صرف نفسیاتی وقت میں ہی یہ سب واقع ہو سکتا ہے۔ یہ وہ تعلق ہوتا ہے جو راوی کے اپنے ذہن میں ہوتا ہے۔ حقیقی وقت سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

جیسے ابھی کہیں سے آواز آئے گی 'کٹ' اور یہ سین جسے وہ زندگی سمجھ کر بسر کر رہی ہے۔ یکبارگی ختم ہو جائے گی۔

- وہ کہہ رہی تھی کہ وہ بھی ہمارے لیے اچھا بندوبست کر دیں گے۔
- میں تمھارا خیال رکھوں گی، کبھی تمھیں اکیلا نہیں چھوڑوں گی۔ تمھارے لیے سب کچھ چھوڑ دوں گی۔
- اسے اندازہ تھا کہ کچھ ہی دیر میں وہ سر جھکالے گا اور نیم خوابی کی گرفت میں آ جائے گا۔
- اگر وہ سیدھا چلتا رہے تو ضرور گول چکر تک پہنچ جائے گا۔
- یہ ٹھیک نہیں ہے۔ دوسروں کو نظر نہ آؤ تو بچے رہو گے ورنہ پہچان لیے جاؤ گے اور پھر تمھیں کوئی اکیلا نہیں رہنے دے گا۔
- مجھے رک جانا چاہیے۔ رکنے سے سوچنے کا زیادہ موقع ملے گا۔
- اس توندل دکاندار کو تو کوئی اعتراض نہیں ہوگا۔ الٹا اس کی ایک کرسی بچے گی۔
- لیکن تمھاری جلدی اسے بھی جلدی میں ہی ڈال دے گی۔
- اسے یوں لگا جیسے کھایا پیا سبھی کچھ باہر نکل آئے گا۔
- چہرے کا تاثر واضح اور آواز اونچی رکھو ورنہ سٹیج پر کوئی تمھیں نہ سن سکے گا نہ دیکھ سکے گا۔

مندرجہ بالا اقتباس میں جو سطریں بیان کی گئی ہیں وہ ماضی میں رہ کر مستقبل میں ہونے والے واقعات پر مبنی ہیں۔ راوی ماضی سے مستقبل میں چھلانگ لگاتا ہے اور ان دیکھی دنیا کی قاری کو سیر کرواتا ہے اور قاری کو یقین دلاتا ہے کہ جو اس نے کہا ہے بالکل ایسا ہی ہوگا لیکن یہ سب کچھ کہانی بیان کرنے کے بعد واقع ہوگا۔ اس کے باوجود اس زمانی نقطۂ نظر پر ایک ابہام چھایا رہتا ہے۔ ضروری نہیں جو راوی نے کہا ہے وہ واقعات بالکل اسی طرح وقوع پذیر ہوں۔ ہو سکتا ہے مستقبل کے واقعات میں کچھ تبدیلی واقع ہو یا کہانی بیان کرتے کرتے راوی کوئی دوسری صورت حال تخلیق کر دے اور جو کچھ اس نے مستقبل کے بارے میں پیش گوئی کی تھی اس میں تبدیلی رونما ہو جائے ماضی سے مستقبل کے درمیان بھی ایک بہت بڑا وقتی خلا ہے جو راوی نے خالی چھوڑ دیا ہے۔ ایک طرح سے یہ درمیانی وقت منسوخی وقت ہے جس کو راوی نے حذف کر دیا ہے مثلاً:

''اگر وہ سیدھا چلتا رہے تو ضرور گول چکر تک پہنچ جائے گا۔''()

مذکورہ ٹکڑے میں راوی نے حال سے مستقبل کی طرف چھلانگ لگائی ہے اور ان دونوں کے

درمیانی وقت کو منسوخ کر دیا ہے ظاہر گول چکر تک جاتے جاتے جو وقت لگا اور اس دوران جو جو واقعات پیش آئے ان کا ذکر راوی نے نہیں کیا صرف گول چکر تک پہنچ جانے کی بات کی ہے اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں ماضی سے یا حال سے مستقبل میں جاتے ہوئے جس وقتی خلا کو راوی نے عبور کیا ہے اور اس کا ذکر نہیں کیا (یہ ضروری بھی نہیں ہوتا) وہ منسوخی وقت ہے۔ ماضی سے مستقبل یا حال سے ماضی کی طرف جاتے ہوئے ایک لمبا چوڑا وقت درکار ہوتا ہے لیکن راوی اس کو سیکنڈ میں طے کر لیتا ہے یہ فکشنی وقت ہوتا ہے جو راوی خود تخلیق کرتا ہے۔

بعض اوقات ناول میں اس طرح کی بھی صورت حال پیش آتی ہے، جس میں راوی کا وقت جس میں وہ کہانی بیان کر رہا ہے اور کہانی کا وقت جس میں وہ بیان ہو رہی ہے ساتھ ساتھ چلتے ہیں یعنی یہ متوازی وقت ہوتا ہے۔ اس وقت کو راوی اپنے ساتھ چلاتا ہے۔ متوازی وقت کہانی کا وقت اور مصنف کا وقت جس میں وہ کہانی بیان کر رہا ہوتا دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ یعنی راوی بھی حال میں موجود ہوتا ہے اور کہانی بھی حال میں بیان کی جا رہی ہوتی ہے۔ مثلاً:

- کہاں جا رہے ہو؟ مجھے مت روکیے۔ وہ اس سے نظریں ملائے بغیر ایک قدم پرے ہٹا نورین پھر سے اس کے سامنے آ گئی۔
- ''مجھے شرمندہ نہ کرو'' اور یہ کہتے ہوئے وہ رونے لگی۔
- میں جانتا ہوں میری پسند اچھی نہیں ہے۔
- اچھا چھوڑ! یہ تمھارے پسندیدہ ٹاپک ہیں۔ لائٹ گفتگو کرتے ہیں۔
- اور تم ابھی تک میچور نہیں ہوئے۔ یہ میرے لیے اچھا ہے۔
- تم واقعی ہی خوبصورت ہو یا اس وقت مجھے لگ رہی ہو۔
- میں سمجھی تم دوڑنا نہیں چاہتے۔ آج تم واقعی ہی ریس کے موڈ میں ہو۔
- تم میری سب سے اچھی دوست ہو۔
- کیا تم مجھ سے محبت کرتے ہو؟
- تمھارے لیے تو میں کچھ بھی بن سکتی ہوں۔
- اچھا تم نے غیر جذباتی الفاظ لکھے۔ نورین نیا سال مبارک ہو اور اپنا نام تک نہیں لکھا۔

- میں نے اپنا نیا ڈراما تم سے منسوب کیا ہے۔ جو ایک لوسٹوری ہے۔ میرے اور تمھارے پیار کی کہانی ہے۔
- میرا مشورہ ہے اس سے بچ کر ہی رہو۔ جو گھر تک آ گیا ہے وہ اور بھی آگے بڑھ سکتا ہے۔

مذکورہ سطور میں راوی جو بیان کر رہا ہے وہ اور راوی دونوں ایک ہی زمانی رتبے میں واقع ہو رہے ہیں۔ یہاں کہانی راوی کے دوران واقع وقوع پذیر ہو رہی ہے۔ یہ زمانی رتبہ سابقہ دونوں زمانی نقطۂ نظر سے مختلف ہے۔ ان دونوں میں زمانی خلا بہت بڑا ہے۔ یعنی ماضی سے حال یا حال سے مستقبل یا پھر ماضی سے مستقبل کی طرف زمانی نقطۂ نظر کافی وسیع ہے اور ان کے درمیان وقتی خلا بہت زیادہ تھا لیکن مندرجہ بالا زمانی نقطۂ نظر میں دونوں یعنی راوی اور کہانی ایک ہی وقت میں موجود ہیں اور دونوں ایک ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ اس لیے ان میں جو وقتی خلا ہے وہ نہایت کم ہے بلکہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس نقطۂ نظر میں راوی کے اختیارات بہت تنگ ہو جاتے ہیں۔ جس طرح ماضی سے حال میں جاتے ہوئے یا مستقبل کے بارے میں قیاس آرائی کرتے ہوئے راوی اپنی خداصفت صلاحیتوں کا قاری کو احساس دلاتا ہے۔ متوازی وقت میں یہ اختیار بہت محدود ہو جاتا ہے۔ اس میں راوی وہی کچھ بیان کرتا ہے جو کچھ وقوع پذیر ہو رہا ہے کیوں کہ راوی صیغۂ حال میں کہانی بیان کرتا ہے اس لیے کہانی کی فوریت بہت کم ہو جاتی ہے جب کہ باقی دونوں زمانی نقطۂ نظر میں کہانی کی فوریت بڑھ جاتی ہے اور حال کے صیغے میں محدود ہو جاتی ہے۔

ناول میں پوشیدہ حقیقتوں (فلکیٹ) کی بھی تکنیک استعمال ہوتی ہے جو کہانی کی اہمیت کو مزید واضح کرتی ہے۔ راوی معلوماتی حصوں کو دانستہ طور پر حذف کر دیتا ہے اور پھر قاری کا تخیل ان خالی جگہوں کو خود پُر کر لیتا ہے۔ بعض اوقات کسی مشہور واقع کی طرف اشارہ کر دیتا ہے، یا ذو معانی بات کر دیتا ہے جس کا اصل میں کوئی اور مطلب نکلتا ہے لیکن راوی اس کا قریبی مطلب بیان کرنا چاہتا ہے۔ بعض اوقات طنزیہ یا مبہم باتیں کرتا ہے جن کے پیچھے کوئی کہانی موجود ہوتی ہے۔ ایسا کرنے سے راوی کا مقصد کہانی میں بلیغ عنصر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ اس طرح تھوڑے لفظوں اور تھوڑے وقت میں ایک بہت لمبی چوڑی کہانی بیان ہو جاتی ہے اور اصل کہانی کی خوبصورتی برقرار رہتی ہے۔ ''دائرہ'' کو اس نقطۂ نظر سے اگر دیکھا جائے تو اس میں پوشیدہ حقیقتوں کی تکنیک بہت کم جگہوں پر استعمال ہوئی اگرچہ ''دائرہ''

کی کہانی کی ترکیب بل کھاتی آگے بڑھتی ہے لیکن اس کے باوجود پوشیدہ حقیقتوں کی تکنیک کا استعمال کم کیا گیا ہے۔ کیوں کہ جن کہانیوں کی ترتیب میں بڑھاپن ہوتا ان میں یہ تکنیک زیادہ استعمال نہیں ہوئی ہے۔ ''دائرہ'' میں جن جگہوں پر یہ تکنیک استعمال ہوئی ہے وہ مندرجہ ذیل ہے۔

''وہ سوچنے لگا، سکندر اعظم اور راجہ پورس والا ناٹک دیکھا تھا ہی۔'' (۹)

مذکورہ ٹکڑے میں جو پوشیدہ حقیقت ہے وہ سکندر اعظم اور پورس والے ناٹک کی ہے۔ مصنف نے مذکورہ ٹکڑے میں اس دور کے سارے منظر نامے کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔ جس دور میں اس قسم کے ناٹک اور نوٹنکی وغیرہ ہوا کرتے تھے۔ اگر راوی اس واقع کی تفصیل لکھنے بیٹھ جاتا تو یہ غیر ضروری ہوتا اس لیے راوی نے صرف اس طرف اشارہ کر دیا ہے اس کے اندر جو پوشیدہ حقیقت ہے وہ خود بخود قاری پر عیاں ہو جاتی ہے۔ اس اقتباس کے علاوہ بھی کچھ ایسے ٹکڑے موجود ہیں ناول میں جو ان حقیقتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ جن کی تفصیل راوی نے نہیں بتائی بلکہ قاری خود ہی اس تفصیل یا حقیقت تک پہنچ جاتا ہے۔ اسی طرح دوسری جگہ راوی کچھ کرداروں کا ذکر کرتا ہے جو ہمارے کلاسکی ادب کا سرمایہ ہیں۔

''ایک سپہ سالار کا کردار، شاید رستم یا سہراب کا کردار تھا۔ پھر وہ مرزا جٹ کا کردار کیسا زبردست تھا۔ اسے رانجھے کا ہر وقت بانسری بجاتے رہنا اور ہیر کا کھیڑوں کے گھر بیاہ کر جانا بھی ایک آنکھ نہیں بھایا۔'' (۱۰)

مذکورہ بالا اقتباس میں راوی نے جن کلاسیکی کرداروں کا ذکر کیا ہے اور ان میں سے ہر ایک کردار کے ساتھ ایک کہانی وابسطہ ہے۔ مثلاً رستم و سہراب کا ڈرامہ پھر مرزا صاحبہ اور ہیر رانجھے کی کہانی جو ہمارے کلاسیکی ادب کا سرمایہ ہیں۔ راوی نے ان کرداروں کے ذریعے سے قاری کے ذہن میں وہ تمام کہانیاں اجاگر کر دیں جو مذکورہ کرداروں کے ساتھ منسوب ہیں راوی نے یہ تکنیک استعمال کی ہے کہ بجائے ان کی کہانیاں بیان کرنے کے صرف ان کی طرف قاری کو اشارہ دے دیا ہے اور قاری کے لیے ایسے راستے ہموار کر دیے ہیں کہ وہ آسانی سے اصل حقیقت تک جا سکتا ہے۔ ایسا کرنے سے راوی کا مقصد اپنی کہانی یا بیانیے میں بلاغت پیدا کرنا ہوتا ہے۔

راوی پوشیدہ حقیقت کو بیان کرنے کے لیے کئی طرح کی تکنیک استعمال کرتا ہے۔ بعض اوقات کہانی یا کہانی میں کسی واقع کا دوسرا رخ دکھانے کے لیے اس طرح کی صورت حال پیدا کرتا ہے کہ وہ

ادھوری ہونے کے باوجود قاری پر پوری طرح عیاں ہو جاتی ہے یعنی قاری لفظوں کے ذریعے اس طرح کا تاثر دیتا ہے کہ ان کہی بات قاری خود سمجھ جاتا ہے۔ 'دائرہ' میں ایسی صورت حال پیش ہوئی ہے۔ مثلاً جہاں ناول کا مرکزی کردار نورین جب کالج میں پڑھتی ہے اور اس کو ایک نوید نامی لڑکے سے عشق ہو جاتا ہے۔ وہ لڑکا اس کو کسی جوس کارنر میں ملنے کے لیے بلاتا ہے وہاں پر دونوں کے درمیان جو واقعہ پیش آتا ہے اس کو راوی نے تفصیل سے بیان نہیں کیا لیکن صورت حال کچھ اس طرح کی پیدا کی ہے کہ قاری باقی کا ماجرہ خود ہی سمجھ جاتا ہے۔ مثلاً:

> ''یہ لذت بھرا عمل اس قدر خونی ہو سکتا تھا اس کا اسے اندازہ نہیں تھا۔ وہ خوف زدہ ہو کر رونے لگی۔ خون کے دھبے اس کی ٹانگوں پر یوں لگے تھے جیسے اس کو نوچا گیا ہو۔ نوید اسے تسلی دینے کی کوشش کی لیکن اس نے اپنے کندھے پر رکھا اس کا ہاتھ جھٹک دیا... بل ادا کرتے ہوئے نوید نے سو کا نوٹ زائد بیرے کی مٹھی میں دبا دیا وہ نہ اپنے جسم کی کپکپاہٹ پر قابو پا رہی تھی اور نہ آنکھوں سے بہتے آنسو ہی اس سے رکتے تھے۔ اسی حالت میں وہ رکشے میں بیٹھی اور گھر پہنچی۔'' (۱۱)

مذکورہ بالا اقتباس میں راوی نے جو صورت حال کہانی میں بیان کی ہے وہ پوری طرح واضح نہیں لیکن اس کے باوجود قاری کو اصل حقیقت تک پہنچنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی اور اس کے ذہن میں وہ تمام واقعہ پھر جاتا ہے جو وہاں رونما ہوا یعنی نوید نے نورین کے ساتھ جو کچھ کیا وہ ان کہا ہونے کے باوجود پوری طرح اجاگر ہو کر قاری کے سامنے آتا ہے جو حقیقت راوی نے قاری سے پوشیدہ رکھی وہ پوشیدہ نہیں رہتی بلکہ بیانیہ خود ہی قاری پر منکشف ہو جاتا ہے۔

اگر ''دائرہ'' کا حقیقت کی سطحوں کے حوالے سے جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ راوی نے اس تکنیک سے بھرپور کام لیا ہے۔ حقیقت کی سطحیں دو طرح کی ہوتی ہیں ایک وہ جو ہمارے سامنے ہوتی ہے دوسری وہ جو ناول میں موجود کردار بیان کرتا ہے اور قاری کو ہر طرح سے قائل کر لیتا ہے کہ حقیقت وہی ہے جو وہ بیان کر رہا ہے لیکن دراصل حقیقت دوسری ہوتی ہے۔ یہ دونوں حقیقتیں اپنی اپنی جگہ پر اس لیے درست ہوتی ہیں کہ ہر واقع کی اپنی اپنی جگہ پر اپنی ایک حقیقت ہوتی ہے۔ ضروری نہیں اس کا تعلق باہر کی حقیقت سے ہو یعنی ایک اندرونی اور موضوعی سطح پر حقیقت کی سطح موجود ہوتی ہے اور

دوسری خیالات احساسات، جذبات کی سطح پر حقیقت ہوتی ہے جنھیں زندگی کے تجربات نے روحِ انسانی پر نقش کر دیا ہے۔ یہ حقیقت کی سطحیں طلسمی معجزاتی، قدیم روایات اور اسطوری حقیقت پر مبنی ہو سکتی ہیں۔ ایک دوسری صورت اس کی یہ ہوتی ہے کہ ناول میں کوئی کردار ایسا دکھایا جاتا ہے جو نارمل سے ہٹ کر ہو وہ اپنے نقطۂ نظر سے اپنے خیالات اور احساسات یا پھر اپنی سوچ کے مطابق چیزوں پر غور کرتا ہے اور اس کی حقیقت الگ سے واضح کرتا ہے حتیٰ کہ ایک مقام ایسا آتا ہے کہ قاری بھی اس کی بتائی ہوئی حقیقت کو ماننے پر تیار ہو جاتا ہے۔ اس طرح نظریاتی طور پر حقیقت کو سطحوں کی ایک غیر محدود تعداد میں تقسیم اور تقسیم در تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

''دائرہ'' میں یہ کیفیت راوی نے شروع ہی سے دکھائی ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار راشد جو خود کو راشد ماننے کے لیے تیار نہیں اور خود کو آصف مراد سمجھتا ہے اور دوسروں کو بھی اس پر قائل کرتا ہے کہ وہ راشد نہیں ہے۔ حتیٰ کہ اپنی بیوی کو اپنی بیوی ماننے کے لیے بھی تیار نہیں وہ صرف اور صرف خود کو آصف مراد سمجھتا ہے:

> ''میں اب مزید یہاں نہیں رک سکتا... میں معافی چاہتا ہوں میری وجہ سے آپ کو ذہنی کوفت ہوئی۔ آپ نے کھانا کھلایا بہت اچھا پکا ہوا تھا۔ بہت شکریہ۔ اگر میرے بس میں ہوتا تو آپ کی مدد کرتا راشد صاحب کو تلاش کرنے میں۔ مجھے افسوس ہے کہ آپ کو یہ جان کر دکھ ہو گا کہ جسے آپ اپنا خاوند سمجھ رہی تھیں وہ اصل میں کوئی اور ہے مجھے آپ سے ہمدردی ہے۔'' (۱۲)

مذکورہ اقتباس کو اگر دیکھا جائے تو اس میں حقیقت کی دو واضح سطحیں موجود ہیں یعنی ایک وہ حقیقت کی سطح ہے جو راشد بیان کرتا ہے کہ وہ آصف ہے راشد نہیں اور دوسری وہ حقیقت ہے جس سے قاری بھی آگاہ ہے کہ راشد آصف نہیں ہے اصل میں آصف وہ کردار ہے جس کو راشد نے فلم میں ادا کیا تھا۔ اب وہ خود اس قدر ذہنی طور پر اس کردار کے ساتھ جڑ چکا ہے کہ اسے اپنی شناخت بھول گئی ہے وہ صرف آصف ہے۔ اگر ہم کردار کی نفسیات، اس کی کیفیت اور احساسات کو سمجھتے ہوئے دیکھیں تو وہ بھی ایک حقیقت ہے جو راشد کہہ رہا ہے اور وہ بھی حقیقت ہے جو راوی نے بیان کی ہے کہ راشد اصل کردار ہے جو ناول میں ہے اور آصف وہ کردار ہے جو فلم میں تھا۔ اس طرح بیک وقت دو شخصیں قاری کے سامنے

آتی ہیں اور دونوں اپنی اپنی جگہ پر حقیقت رکھتی ہیں۔ راشد کی بیوی نورین اس کو اپنی شناخت کرواتی ہے کہ جس کو تم ماننے سے انکار کر رہے ہو اصل میں وہ تم ہو اور آصف مراد صرف فلم کا ایک کردار تھا۔

''اس رات جب آخری شارٹ ہوا تھا۔ کیا تمھیں یاد ہے اس نے راشد کو امید بھری نظروں سے دیکھا تو وہ محض ہاں میں سر ہلا کر رہ گیا:
وہ تمھی تھے۔ تمھی تھے جس نے یہ سمجھا کہ وہ آصف ہے اور تمھی نے اب تک راشد کو قبول نہیں کیا۔ اور ایسا پہلی بار نہیں ہوا ہے۔ ہر بار۔ ہر بار ایسا ہی ہوتا ہے۔ ہر بار شوٹنگ ختم ہونے کے بعد بھی تمھارے اندر جانے کیا چلتا رہتا ہے۔''(۱۳)

''کیا ہوا راشد وہ بولی

''میں راشد نہیں ہوں''

''تم راشد نہیں ہو۔ اس کا کیا مطلب ہے۔''

شاید میری صورت راشد صاحب سے ملتی ہے۔ آپ شاید راشد کی بیوی ہیں۔ کیسے ہو سکتا ہے کہ آپ بھی نہ پہچان پائیں۔ عجیب بات ہے۔''(۱۴)

مندرجہ بالا اقتباس میں راشد کی جو کیفیت دکھائی ہے وہ اپنی جگہ پر حقیقت رکھتی ہے اور ناول کے بیانیے کی حقیقت اپنی جگہ پر ہے۔ جب راشد اپنی بات پر قائم رہتا ہے کہ وہ آصف ہی ہے تو اس کی بیوی نورین بھی اس کو مطمئن کرنے کے لیے کچھ دیر کے لیے مان لیتی ہے کہ وہ آصف ہے حالا کہ وہ جانتی ہے کہ وہ راشد ہے۔ کہتی ہے:

''کیا آپ سمجھتی ہیں کہ میں آپ سے مذاق کر رہا ہوں وہ اپنے الجھاؤ سے بیزار ہوتے ہوئے بولا۔

''ہرگز نہیں'' نورین اس بار بھی اس کی طرف دیکھے بغیر مسکرائی اور بولی۔ ''آپ جوک کر ہی نہیں سکتے''۔ واقع آپ راشد نہیں ہیں۔ ایک لمحہ کے لیے اسے لگا کہ جیسے یہ عورت واقعی ہی سچ بول رہی ہو

بلکہ آپ آصف ہیں۔ آصف مراد۔ تم آصف مراد ہو کیا سمجھے؟ میں زرینہ ہوں آصف مراد کی محبوبہ... وہ بولی تم وہاں ایک کاپی رائٹر ہو۔ تمھاری شادی نہیں ہوئی اور زرینہ؟ زرینہ؟...

میں اور بھی بہت کچھ جانتی ہوں میں یہ بھی جانتی ہوں کہ...''(۱۵)

راشد جب کسی طور خود کو فلم کے کریکٹر آصف سے جدا نہ کر پایا تو نورین نے اس کی ذہنی کیفیت کو سمجھتے ہوئے وقتی طور پر مصلحت انگیزی سے کام لیتے ہوئے تھوڑی دیر کے لیے تصور کر لیا کہ وہ آصف مراد ہی ہے اور وہ خود زرینہ (فلم کا کردار) ہے۔ اس طرح ہمیں راشد کے کردار میں جو ثنویت نظر آتی ہے وہ اپنی اپنی سطح پر حقیقت ہے۔

''تم سوچتے بہت ہو۔ تو سوچو تم اگر راشد نہیں ہو جیسا کہ تم سمجھتے ہو تو مجھے تمھارے بارے میں، تمھارے والدین کے بارے میں، تمھارے دفتر، گھر اور تمھاری پچھلی زندگی کے بارے میں کیسے سب باتیں معلوم ہیں۔ کیسے؟ اس لیے کہ یہ سب سکرپٹ میں لکھی ہیں۔ وہ سکرپٹ تم نے بھی پڑھا تھا اور میں نے بھی۔ لیکن اب شوٹنگ ختم ہو چکی ہے۔ پلیز لوٹ آؤ۔ پلیز۔''(۱۶)

'دائرہ' میں جو حقیقت کی سطحیں دکھائی گئی ہیں وہ اس تکنیک میں ہیں کہ دونوں سطحوں کو قاری ذہنی طور پر ماننے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہی پر ختم نہیں ہوتی۔ راشد اپنی ذہنی کیفیت کے ذریعے ایک تیسری حقیقت سے قاری کو روشناس کرواتا ہے۔ جب ان کی اگلی فلم کی شوٹنگ ہوتی ہے۔ اس فلم میں راشد کا کردار امین گل کے نام سے ہوتا ہے۔ یہاں پر بھی اس کی یہ ہی کیفیت ہوتی ہے۔ پہلے وہ آصف کو خود سے جدا نہیں کر پایا اور مختلف دلائل سے آصف کی حقیقت سے قاری کو متفق کرتا ہے پھر امین گل کی حقیقت قاری سے منواتا ہے لیکن آخر میں وہ انکار کرتا ہے کہ وہ امین گل نہیں ہے آصف ہے یا راشد ہے یا پتا نہیں کون ہے۔

یہ بھی حقیقت کی سطح ہے جو راشد کے دماغ میں چل رہی ہے۔ راشد امین گل کا کردار ادا کرتا ہے لیکن جب بیانیہ آگے بڑھتا ہے تو راوی قاری کو یہ دکھانے کی کوشش کرتا ہے کہ اصل میں کوئی شوٹنگ نہیں ہو رہی۔ راوی پہلے بیانیہ میں اس طرح کی صورت حال تشکیل دیتا ہے کہ راشد اپنی اگلی فلم کا ایک پہاڑی علاقے میں کردار ادا کر رہا ہے۔ وہاں کیمرہ مین اور دوسرے آدمی بھی موجود ہیں لیکن جب شوٹنگ شروع ہوتی ہے اور راشد اپنا رول پلے کرتا ہے تو وہاں یک دم حقیقت بدل جاتی ہے اور قاری کو ایک سطح پر واقع ہی لگتا ہے کہ کوئی شوٹنگ نہیں ہو رہی۔ فلم کے سین کے مطابق راشد کو ایک نسوانی چیخ سنائی

دینی تھی اور اس نے چیخ کی سمت میں بھاگنا تھا اور اس لڑکی کو بچانا تھا لیکن:

''اسے دوسری بار چیخ سنائی دی۔ کسی ابہام کے بغیر صاف اور واضح کوئی عورت کراہ رہی تھی..
وہ آواز کی سمت میں لپکا۔ پرے دو ٹیلوں کے درمیان ایک پیچ دار تنگ راستہ تھا وہ اسی طرف
بھاگا۔ کیمرہ ٹریک پر اس کے ساتھ چل رہا تھا... سامنے چھوٹے ٹیلے کے عقب میں اس کی
اداکارہ ساتھی رومانہ کو ہونا چاہیے تھا لیکن وہاں کوئی نہیں تھا۔ لڑکی ہی نہیں۔ یونٹ بھی کوئی
کارندہ وہاں موجود نہیں تھا۔ اس نے مڑ کر دیکھا اس کے ساتھ چلنے والا کیمرہ اور کیمرہ مین
بھی اپنی جگہ پر نہیں تھے۔ ٹریک بھی اس مختصر مدت میں اٹھا لیا گیا تھا... کیا بکواس ہے یہ میں
امین گل نہیں ہوں۔ تم اندھے ہو؟ بے وقوف ہو؟ دکھتا نہیں ہے شوٹنگ نہیں ہو رہی ہے۔
کیمرے غائب ہیں۔ پورا یونٹ کہیں غرق ہو گیا ہے۔ کوئی شوٹنگ نہیں چل رہی۔ یہ کیا تماشا
ہے۔''(۱۷)

مذکورہ صورت حال میں راوی نے جو حقیقت کی سطح دکھائی ہے وہ دو طرح کی ہے یعنی ایک طرف راوی یہ دکھاتا ہے کہ فلم کی شوٹنگ ہو رہی ہے اور راشد جو کہ امین گل ہے اپنا رول پلے کر رہا ہے لیکن دوسری حقیقت یہ دکھائی ہے کہ وہاں کوئی شوٹنگ نہیں ہو رہی نہ کوئی کیمرہ ہے اور نہ کیمرہ مین بلکہ یونٹ کا کوئی بندہ وہاں موجود نہیں ہے۔ آخر الاذکر حقیقت کی سطح وہ سطح ہے جو راشد کے اپنے ذہن میں چل رہی ہے اور اول الاذکر حقیقت کی سطح وہ ہے جو اصل بیانیہ میں بیان کی جا رہی ہے۔ اس طرح یہ دونوں طرح کی صورت حال اپنی اپنی سطح پر حقیقت ہیں۔ کیوں کہ ہر واقع کی ایک حقیقت ہوتی ہے چاہے دوسرے اس سے متفق ہوں یا نہ ہوں۔ نفسیاتی طور پر راوی کردار کے ذریعے قاری کو اس حقیقت سے بھی متفق کرتا ہے جو کردار کے اپنے ذہن میں ہے اور اس سے بھی جس کا تعلق بیانیہ سے ہے۔

''دائرہ'' میں عاصم بٹ نے 'چینی ڈبوں' کی تکنیک سے بھی کام لیا ہے۔ یہ وہ تکنیک ہے جس میں راوی اصل کہانی کے علاوہ کوئی دوسری کہانی بیان کرتا ہے۔ بعض ناولوں میں یہ تکنیک بہت زیادہ ہوتی ہے یعنی کہانی کے اندر دوسری کہانی پھر تیسری اور پھر چوتھی۔ اس کی بہترین مثال ہمارے کلاسیکی اَدب میں ملتی ہے۔ عاصم بٹ نے بھی ''دائرہ'' میں یہ تکنیک استعمال کی ہے۔ ''دائرہ'' کا بغور مطالعہ کرنے پر پتا چلتا ہے کہ اس کے بیانیے میں بیک وقت دو کہانیاں چل رہی ہیں۔ ایک وہ جو اصل بیانیہ

ہے یعنی راشد اور نورین کی کہانی اور دوسری فلم 'دائرہ' کی کہانی جس کو مصنف نے آصف مراد اور زرینہ کے ذریعے بیان کیا ہے۔ ناول میں آصف ایک کاپی رائٹر ہے۔ اس کی شادی نہیں ہوئی۔ وہ زرینہ نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن وہ کسی بیماری میں مبتلا ہو کر مر جاتی ہے۔ آصف کے بہن بھائی ماں باپ سب کا کہانی میں ذکر کیا گیا ہے۔ اس کے بعد دوسری کہانی راشد کی ہے جس کے گرد سارا ناول گھومتا ہے۔ راشد کے والدین بچپن میں مر جاتے ہیں وہ میٹرک تک اپنے ماموں کے گھر تعلیم حاصل کرتا ہے اور پھر بھاگ کر شہر آ جاتا ہے اور وہاں استاد امتیاز علی خان کے توسط سے فلم انڈسٹری میں متعارف ہوتا ہے اور ایک کامیاب اداکار کے رُوپ میں سامنے آتا ہے۔ نورین بھی اپنی بہن کے ہاں تعلیم حاصل کرتی ہے اور یونیورسٹی میں یہ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں، پسند کرتے ہیں اور پھر شادی کر لیتے ہیں۔ یہ دونوں کہانیاں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ یعنی مصنف نے کہانی کے اندر سے ایک کہانی پیدا کی ہے جو آصف مراد کی ہے۔

مذکورہ دو کہانیوں کے علاوہ ناول میں ایک تیسری کہانی بھی ہے جو فلم 'گناہ گار' کے ذریعے بیانیے میں وارد ہوئی ہے۔ جو امین گل کے گرد گھومتی ہے۔ کہانی کا آغاز بستی میں ایک شہری لڑکی کی آمد سے ہوتا ہے۔ جو سانپ کے ڈسے جانے سے زخمی ہو جاتی ہے اور امین گل اس کو زخمی حالت میں بستی میں لاتا ہے جب لڑکی ٹھیک ہو جاتی ہے تو دونوں کے بیچ دوستی کا رشتہ استوار ہوتا ہے لیکن امین گل چوں کہ پہلے سے شادی شدہ ہے اور ایک بچے کا باپ ہے جس کا نام دلبر خان ہے۔ دونوں کے درمیان ایک صورت قریب رہنے کی نکل آتی ہے وہ یہ کہ امین گل کو ایک عجیب غریب بیماری ہے جس میں وہ بچپن سے مبتلا ہے۔ امین گل پر بخار کا حملہ ہوتا ہے اور وہ ہذیان بکنے لگتا ہے۔ امین گل کے ماں باپ ہر طرح سے علاج کرواتے ہیں لیکن وہ ٹھیک نہیں ہوتا۔ کسی کو بیماری سمجھ نہیں آتی۔ بخار کی شدت سے اس پر دیوانگی طاری ہو جاتی ہے جیسے کوئی آسیب یا جن چمٹ گیا ہو۔ وہ طرح طرح کی مجنونانہ حرکتیں کرتا ہے۔ وہ ہر نئی زبان اتنی روانی سے بولتا ہے جیسے اس کی مادری زبان ہو۔ اس کا بیمار ہونا اور چارپائی سے جا لگنا سب میکانکی انداز میں ہوتا ہے۔ ساری صورت حال سے لڑکی یہ نتیجہ اخذ کرتی ہے کہ یہ کوئی جسمانی بیماری نہیں ہے اس کو شہر لے جا کر کسی ماہر نفسیات کو دکھانا چاہیے چناں چہ وہ علاج کی غرض سے امین گل کو شہر لے جاتی ہے۔ دونوں میں محبت بڑھ جاتی ہے اس کے بعد کیا کچھ ہوتا ہے وہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے لیکن اگر

دیکھا جائے تو بیانیہ میں موجود تینوں کہانیاں نامکمل ہیں۔ اختتام کسی کا بھی نہیں دکھایا۔ یہ ضروری بھی نہیں تھا کیوں کہ ناول کا نام ہی دائرہ ہے اور دائرے کا کوئی اختتام نہیں ہوتا اس لیے شاید مصنف نے دانستہ طور پر اپنی کہانیوں کا کوئی اختتام نہیں دکھایا۔ اسی میں ناول کی خوبصورتی ہے۔ عاصم بٹ نے 'دائرہ' میں چینی ڈبوں کی تکنیک سے بہت خوبصورتی سے کام لیا ہے۔ اصل کہانی سے ضمنی کہانی کو جنم دیا ہے جو کہ بیانیے کا حصہ ہی معلوم ہوتی ہے۔ تینوں کہانیاں اپنی اپنی جگہ پر مربوط ہیں اور اپنا پورا تاثر قاری کے ذہن میں نقش کرتی ہیں۔

آئیڈیالوجی اور تھیم کے حوالے سے جب ہم اس ناول کا جائزہ لیتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ جدیدیت' کی آئیڈیالوجی کے تحت لکھا گیا ناول ہے۔ آج کے انسان کا بنیادی مسئلہ اپنی شناخت ہے۔ اس ناول میں جو Identity کرائسیس دکھائے گئے ہیں وہ جدید انسان کا مسئلہ بن چکا ہے۔ عاصم بٹ نے اس مسئلے کو بڑی چابک دستی سے اپنی گرفت میں لے کر اس پر روشنی ڈالی ہے۔ راشد جو کہ ناول کا کردار ہے وہ اپنی شناخت کی اذیت میں مبتلا ہے۔ وہ جو بھی کردار ادا کرتا ہے اسی کو اپنے اوپر سوار کرلیتا ہے اور پھر وہ انھی بھول بھلیوں میں گھِرا نظر آتا ہے کہ وہ اصل میں کون ہے۔

> ''میں امین گل نہیں ہوں۔ میں امین گل نہیں ہوں۔ میرا یقین کرو۔ مجھ پر رحم کرو۔ میرے ساتھ دھوکا ہوا ہے میں راشد ہوں۔ میں آصف ہوں نہیں نہیں میں آصف۔ میں راشد... مجھے اس دائرے سے نکالو۔ مجھے واپس جانے دو۔ مجھے واپس جانے دو۔'' (۱۸)

راشد کی آئیڈیالوجی اور ناول کی تھیم میں جو بڑا مسئلہ دکھایا گیا ہے وہ انسانی شناخت کا ہے۔ ہر انسان کے چہرے پر ایک دوسرا کا نقاب چڑھا ہوا ہے۔ ایک ہی انسان اپنی زندگی میں کئی قسم کے کردار ادا کرتا ہے۔ منافق کا بھی، بہت مخلص ہونے کا بھی، بہت اچھا بھی، بہت برا بھی، چالاک بھی، معصوم بھی، غرض زندگی میں کئی قسم کی تبدیلیوں سے گزرتا ہے۔ ان تمام قسم کے روپ میں اس کا اصل چہرہ کیا ہے یہ بات نہ تو وہ خود ٹھیک طرح سے سمجھ سکتا ہے اور نہ دوسرے جان سکتے ہیں کہ انسان کا اصل روپ کونسا ہوگا۔ ہر ایک نے بہروپ بھرا ہوا ہے سوانگ رچایا ہوا ہے۔ یہ ایک بہت بڑا المیہ ہے جو تقریباً دنیا کے ہر انسان کے ساتھ وابستہ ہے۔

انسان بھی اپنی زندگی کے سٹیج پر کئی قسم کے رول ادا کرتا ہے اور ایک وقت ایسا آتا ہے کہ مختلف

رول ادا کرتے کرتے وہ اپنی اصل شناخت بھول جاتا ہے کہ وہ اصل میں خود کیا ہے۔ یہ المیہ اور تھیم عاصم بٹ صاحب نے راشد کے کردار کے ذریعے پیش کیا ہے۔ اس طرح یہ المیہ پھیل کر ایک ایسا استعارہ بن جاتا ہے جو ہر تہذیب کے لیے تراشا جاسکتا ہے۔

ناول کی ہیئت اور تکنیک بل کھاتی ہوئی چلتی ہے اس لیے قاری کو پڑھنے اور سمجھنے میں تھوڑی دقت ہوتی ہے کیوں کہ ناول کی تکنیک میں بیک وقت دو کہانیاں ساتھ ساتھ چل رہی ہیں اور یہ آپس میں اس طرح گندھی ہوئی ہیں کہ ان کو الگ کرنا ناممکن ہے۔ کہانی انسانی مزاج کے جن کرائسیس سے گزرتی ہے وہ الم ناک صورت حال ہے۔

> ''آصف مراد اور راشد ہی نہیں اس معاشرے کے ہر فرد نے ایک چہرے پر دوسرا چہرہ لگا رکھا ہے۔ سب اس دنیا کی فلم کے اداکار ہیں اپنی زندگی کے ڈرامے کا سکرپٹ بھی ہر شخص نے خود لکھا ہے۔'' (۱۹)

ناول کا تھیم اور آئیڈیالوجی ناول کے مرکزی کردار راشد کے گرد گھومتی ہے جو مختلف رُوپ میں قاری کے سامنے آتا ہے لیکن اس سے کیا فرق پڑتا ہے راشد آصف ہے یا امین گل یا کوئی تیسرا، چوتھا، پانچواں اہمیت اس بات کی ہے کہ وہ قاری کے سامنے ایک انسان کی حیثیت سے آتا ہے۔ نام بدلنے سے کیا فرق پڑتا ہے۔

> ''میں اپنے آپ پر اور اپنے آس پاس ہر شے پر شک کرتا ہوں۔ یہ کوئی آسان کام نہیں ہے۔ اداکاری کے پیشے نے مجھ میں یہ شک بھرا ہے۔ میں کوئی بھی بہروپ دھار سکتا ہوں کچھ بھی بن سکتا ہوں۔ لوگ کہتے ہیں میں بڑا اداکار ہوں۔ ہر کردار کو زندہ کرکے پیش کرسکتا ہوں۔ ہر نئے کردار میں اس طرح اپنے آپ کو گم کرلیتا ہوں کہ کوئی دوئی باقی نہیں رہتی۔ لیکن خود کیا ہوں۔ اداکار کے ان بہروپوں کے پیچھے بھی کوئی چیز ہے یا نہیں۔'' (۲۰)

مذکورہ اقتباس میں راوی نے کردار کی جو حالت بیان کی ہے وہ اُلجھی ہوئی اور غیر مطمئن ہے۔ ناول کے شروع سے لے کر آخر تک راشد اسی اذیت میں مبتلا نظر آتا ہے اور اپنی پہچان چاہتا ہے۔

> ''اب تو اسے یہ بھی یاد نہیں تھا کہ اپنے آپ کو کھوجتے ہوئے کتنا عرصہ بیت گیا ہے۔ کتنے دنوں سے وہ گھر نہیں گیا تھا۔ یونہی انجان لوگوں کے درمیان اور انجان شہر میں گھوم رہا تھا...

منظر جواب کہیں کھو گئے اور کسی دھند کے گہرے پردے کے پیچھے مبہم ہو رہے تھے۔ وہ ان پھونتے اور ہوا میں تحلیل ہوتے ہوئے بلبلوں جیسے منظر کو ایک بچے کی سی ضد کے ساتھ مٹھی میں لینا چاہتا تھا۔ لیکن وہ اس سے دور دور ہو رہے تھے جیسے یہ سب کوئی خواب تھا۔ اس کا وہم تھا۔ وہ زندگی جو اس نے انھی گلیوں، بازاروں، سڑکوں پر گھومتے گزاری تھی۔ اسے سینما کے پردے پر چلتی فلم کی طرح غیر حقیقی معلوم ہونے لگی تھی۔" (۲۱)

ناول میں راشد اپنے ہر کردار سے غیر مطمئن تھا۔ جو کردار فلم کا ہوتا تھا اس میں خود کو جذب کر لیتا تھا۔ اس کیفیت کو دوسرے رخ سے دیکھا جائے تو یہ اس کا پیشن ہے اپنے کام کے ساتھ۔ اس کو جنون ہے اپنے کام کے ساتھ۔ جو وقت گزرنے کے ساتھ نفسیاتی مسئلہ بنتا جا رہا ہے۔

بقول ممتاز احمد خان کے:

"یہ الفاظ ناول دائرہ کے عظیم Theme کو سمجھنے کی کلید ہیں "میرے ساتھ دھوکا ہوا ہے۔" کیا یہ اس کے نزدیک زندگی نے جو دھوکے دیئے ہیں اس کا شکوہ ہے۔ "کوئی مجھ سے زبردستی کچھ نہیں کروا سکتا" اس آزادی کی خواہش کا اظہار ہے۔ جس کا حساس انسان طلب گار رہتا ہے۔ لیکن یہ انسانی آزادی Human Freedom اسے نہیں مل سکتی۔ آصف کا بھی یہی المیہ ہے۔ وہ حساس نہیں بلکہ زود حساس کردار ہے۔ ورنہ کوئی بھی نہیں کہتا کہ "مجھے اس دائرے سے نکالو"... میرا خیال ہے کہ حد سے زیادہ سوچ ایک نوع کا نفسیاتی یا گڑبڑ زود حساس انسانی ذہن میں جنم دیتی ہے۔ جس کے ڈانڈے تشکیک، پہچان اور تشخص کے روگ سے جا ملتے ہیں۔" (۲۲)

الغرض "دائرہ" کا تھیم اور اس کی آئیڈیالوجی جدید انسان کے مسائل کے گرد گھومتی ہے۔ جو مختلف صورتوں میں اجاگر ہوتی ہے اور قاری کے ذہن پر اپنے نقش چھوڑ دیتی ہے اور ایک گہری سوچ کی پرچھائی اس کے گرد گھومتی رہتی ہے۔ جس سے پیچھا نہ تو راشد چھڑا سکتا ہے اور نہ آج کا جدید انسان۔

"دائرہ" کا اسلوب سادہ اور رواں ہے۔ اسلوب وہی کامیاب ہوتا ہے جو ناول نگار خود تخلیق کرتا ہے مستعار لیا ہوا اسلوب نہ تو خود کارگر ہوتا ہے اور نہ ناول کو عظیم بناتا ہے۔ اسلوب جس طرح کا بھی ہو اس میں اندرونی ارتباط ہونا لازمی ہے۔ اگر اسلوب میں اندرونی ارتباط نہ ہو تو وہ کبھی کامیاب اسلوب

نہیں ہو سکتا۔ مصنف جو بھی اسلوب اپنائے اس کا کہانی کے ساتھ ربط ہونا لازمی ہوتا ہے۔ یعنی کہانی جن لوگوں کو بیان کر رہی ہے اسلوب بھی اس لحاظ سے تشکیل دینا چاہیے۔ عاصم بٹ صاحب نے دائرے کا اسلوب وہی تخلیق کیا ہے جو ان کرداروں کے حوالے سے مناسب تھا۔

"دائرہ" میں ایک طرف پنجابی کے ٹھیٹھ الفاظ کے ذریعے بیانیے کو عوامی سطح کے قریب رکھنے کی سعی دکھائی دیتی ہے تو دوسری جانب اہل زبان کے نکھرے ہوئے روزمرے اور محاورے بلکہ بعض مقامات پر ضرب الامثال اور کہاوتوں سے بھی متن کو متین بنایا گیا ہے۔" (۲۳)

چوں کہ یہ ناول جدید انسان کے المیے کے گرد گھومتا ہے اس لیے اس کے تھیم اور آئیڈیالوجی کو 'جدیدیت' سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ فرائڈ کے مطابق:

"جدید انسان وہ ہے جو دنیا میں غیر محفوظ اور اپنے آپ سے غیر مانوس ہے۔ جو تشویش کا شکار اور ان گنت اجتماعی روابط کا اسیر ہے۔ جو طاقت ور ہے مگر اپنی طاقت سے خوفزدہ ہے جو کامیاب ہے لیکن اپنی کامیابی سے غیر مطمئن ہے۔" (۲۴)

مجموعی طور پر یہ ناول اندرون لاہور کی فضا میں تخلیق ہوا ہے۔ یہاں کے رسم و رواج اور لوگوں کے روّیے اجاگر ہوتے ہیں ناول میں۔ اپنی تکنیک اور ہیئت کے لحاظ سے ناول اپنے اندر جدت لیے ہوئے ہے۔ میرا خیال ہے اُردو میں یہ پہلا ناول ہے جو اس ہیئت میں لکھا گیا ہے کہ جس میں بیک وقت دو بلکہ تین کہانیاں چلتی ہیں۔ اس لیے یہ ناول تجرباتی سطح پر بھی اپنے اندر جدت رکھتا ہے۔ اُردو فکشن میں یہ ایک نیا تجربہ ہے۔

محاکمہ

اگر ہم بیسویں صدی کی آخری دہائی اور اکیسویں صدی کے موجودہ دس سالوں پر نظر دوڑائیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ناول نگاری کے سفر نے بڑی تیزی سے اپنا رستہ ہموار کیا اور پے در پے ناول لکھے گئے۔ ناولوں کی اتنی بڑی کھیپ میں ضروری نہیں کہ تمام کہ تمام ناول اعلیٰ درجے کے ہوں اور ان سب کو ہم اچھے ناولوں میں شمار کر لیں۔ ناول نے ۱۹۸۰ء سے ۲۰۱۰ء تک تیزی سے سفر ضرور کیا ہے لیکن اچھے ناول چند ہی ہیں جن کو ہم ناول نگاری کی صف میں شامل کر سکتے ہیں۔ ۱۹۸۰ء سے لے کر ۲۰۱۰ء تک تقریباً ۱۲۰ کے قریب ناول منظرِ عام پر آئے ہیں لیکن ان میں سے جو قابلِ ذکر ہیں ان پر خصوصی توجہ دی گئی ہے تاکہ ۲۰۱۰ء تک ہمارے اردو ناول کا صحیح منظر نامہ سامنے آ سکے۔ اس سے قبل کی دہائی تک یہ تاثر عام تھا کہ ناول کی تخلیق کی رفتار سست ہے تاہم ۱۹۸۰ء اور اس کے بعد دیکھتے ہی دیکھتے بہت سے ناول تیزی سے منظر عام پر آئے اس طرح ناول میں موضوعاتی، تکنیکی، اسلوبیاتی اور ہیئت وغیرہ میں تبدیلیاں بھی تیزی سے ہوئیں۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی اور اکیسویں صدی کے موجودہ دس سالوں میں جو تجربات کیے جا رہے ہیں وہ ایک حد تک خوش آئند ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد کے پہلے ناول مراۃ العروس (۱۸۶۹ء)(۱) سے لے کر اب تک خارجی حالات اور کچھ یورپی اور امریکی ناول کی یلغار نے جہاں ہمارے ناول کو ہیئتی، تکنیکی اور اسلوبیاتی انتشار سے دوچار کیا وہاں اس کو ترتیب و تنظیم اور فنی سلیقے سے بھی آراستہ کیا اور پھر وقت کے ساتھ ساتھ اس میں فکری بلوغت در آئی تو ناول نے ہمیں یہ باور کروایا کہ اس کو اپنی سمت مل گئی ہے۔ واضح رہے کہ جب کسی صنف کو اپنی سمت مل جاتی ہے تو ترقی کا ارتقا خود بخود شروع ہو جاتا ہے۔

جیسے ہی اردو ناول کو اپنی سمت ملی اس نے تیزی سے سفر شروع کر دیا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ بیسویں اور اکیسویں صدی بہت اچھے اچھے ناول منظرِ عام پر آئے جن کو ناقدین نے بہت سراہا اور جنھوں نے واقع

ہی اردو ناول کے لیے مزید راہیں ہموار کیں مثلاً ایسی بلندی ایسی پستی، نگری نگری پھرا مسافر، خدا کی بستی، جانگلوس، چہار دیواری، آنگن، دشتِ سوس، تلاش بہاراں، علی پور کا ایلی، الکھ نگری، ایک چادر میلی سی، خونِ جگر ہونے تک، چاکیواڑہ میں وصال، لڑکی ایک دل کے ویرانے میں، کالے کوس، لہو کے پھول (پانچ جلدیں) گردشِ رنگ چمن، آگ کا دریا، بہاؤ، صدیوں کی زنجیر، خوشیوں کا باغ، جنم روپ، راجہ گدھ، جنم کنڈلی، بستی، آگے سمندر ہے، کاغذی گھاٹ، مٹی آدم کھاتی ہے، کئی چاند تھے سرِ آسمان، اداس نسلیں۔ جنت کی تلاش، قربت مرگ میں محبت، پیار کا پہلا شہر، خس و خاشاک زمانے وغیرہ۔ یہ ایسے ناول ہیں جن کو ہم اچھے ناولوں کی صف میں کھڑا کر سکتے ہیں۔ مذکورہ ناولوں میں ہیئت، تکنیک اور اسلوب کے حوالے سے تجربات ہوئے اور نئے ناول نگاروں کے لیے مزید رستے ہموار ہوئے اس طرح جدید ناول کی تشکیل کا دوسرا دور ۱۹۸۰ء کے لگ بھگ شروع ہوتا ہے۔ جدید ناول کا یہ دور اس لحاظ سے بھی قابل ذکر ہے کہ اس میں کہانی کا کینوس تمام براعظموں تک پھیل گیا جس سے ہمارا اردو ناول نگار عالمی انسانی برادری کو ایک اکائی کے روپ میں دیکھنے، دکھانے اور پرکھنے اور تجربہ کرنے پر قادر ہو گیا۔ گو کہ یہ بڑی جست نہیں ہے تاہم اس سے اردو ناول کی اٹھان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اگر ہم ناول کے بدلتے تناظر پر نظر تو دوڑائیں زیادہ تر تبدیلیاں اسلوبی حوالے سے ہیں اور اس کے بعد ہیئت اور تکنیک میں تجربات نظر آتے ہیں۔ عبداللہ حسین اور قرۃ العین حیدر اپنے اپنے اسلوب میں اس فنی حسن کو حاصل کر لیتے ہیں۔ اس طرح آج کا ناول نگار بھی ماضی اور حال کے ساتھ مستقبل کے امکانات کو بھی اپنے اسلوب سے آشکار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ انگریزی ادب میں ہنری فیلڈنگ، اسکاٹ، ڈکنس، جارج ایلیٹ، روسی ادب میں ٹالسٹائی، دستوفسکی، امریکی ادب میں ہاتھورن، میلول، آرنسٹ ہیمنگ وے، فرانسیسی ادب میں فلابیر، بالزاک اور اردو ادب میں مرزا ہادی رسوا، کرشن چندر، پریم چند، عصمت چغتائی، عبداللہ حسین، قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، شوکت صدیقی، ڈاکٹر احسن فاروقی، انتظار حسین، شمس الرحمٰن فاروقی، تارڑ اور مرزا اطہر بیگ وغیرہ اس کی مثالیں ہیں۔ ان کی تحریروں میں خوبصورت استعارے، تشبیہات اور غیر بوجھل الفاظ ملتے ہیں۔ استعارے زبان کے حسن اور کرداروں کی نفسیات اور منظر نگاری میں تاثریت کے لیے انتہائی ضروری ہیں۔ بیسویں صدی میں لکھنے والوں کے ہاں تاریخی رجحان بھی نظر آتا ہے جیسے رئیس احمد جعفری، نسیم حجازی، قاضی عبدالستار،

جدید دور میں اسلامی و تاریخی ناولوں کی تخلیق کی رفتار انتہائی مدھم نظر آتی ہے تاہم تاریخ کے اسلوبی دور کو تاریخی حوالوں اور فنی توانائی کے ساتھ قرۃ العین حیدر، قاضی عبدالستار، ڈاکٹر احسن فاروقی، جمیلہ ہاشمی وغیرہ نے برتا ہے۔

جہاں تک مزاحیہ رجحان کا تعلق ہے اس سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مزاحیہ رجحان میں کوئی اچھے ناول نظر نہیں آئے لیکن شوکت تھانوی اور عظیم بیگ چغتائی دو ایسے قابل ذکر مزاحیہ ناول نگار ہیں جنھوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے قارئین کو محظوظ کیا۔

ہیئت کے حوالے سے جدید ناول کا جائزہ لیں تو ہمارے ہاں بہت زیادہ تبدیلیاں نظر نہیں آتیں۔اس کی ایک بڑی وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ بیسویں صدی کے آخر میں جو ناول نگار ناول لکھ رہے تھے ان میں بیشتر وہ ہیں جو اکیسویں صدی میں بھی ناول لکھ رہے ہیں۔اس لیے وہ روایتی پیٹرن کو ہی اپنائے ہوئے ہیں لیکن اس کے باوجود کچھ ایسے ناول نگار ہیں جنھوں نے ہیئت کے مروجہ قوانین کو توڑا ہے مثلاً فہیم اعظمی کا ناول 'جنم کنڈلی' ایسا ناول ہے جس نے ردناول (Anty Novel) کا تاثر دیا۔اکیسویں صدی میں آنے والا ناول مٹی آدم کھاتی ہے (حمید شاہد) میں بھی ہیئت کی تبدیلی نظر آتی ہے لیکن ان کے ہاں بھی وقت کے ساتھ ساتھ یہ تبدیلی ختم ہو جاتی ہے۔اس کے بعد مرزا اطہر بیگ کے ہاں یہ تبدیلی نظر آتی ہے۔مجموعی طور پر اکیسویں صدی کے ناولوں میں ہمیں موضوعاتی تنوع زیادہ نظر آتا ہے۔
ناولوں کی روایت کو آگے بڑھانے میں خواتین نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے اس سلسلے میں ڈاکٹر انور سدید یوں رقم طراز ہیں:

> ''مجموعی طور پر ناول کے حق کو خواتین نے زیادہ کامیابی سے برتا ہے۔اس دور (بیسویں صدی) کی سب سے بڑی ناول نگار خاتون قرۃ العین حیدر ہیں۔ پاکستان میں ناول کی صنف کو غیر معمولی توجہ حاصل ہوئی۔ یہاں متعدد قابل توجہ کو غیر معمولی توجہ حاصل ہوئی ہے۔ متعدد قابل توجہ تجربات کیے گئے ہیں اور قابل لحاظ ناول زیادہ تعداد میں لکھے گئے اور اب یہ نتیجہ اخذ کرنا درست ہے کہ اردو ناول کا دامن کوتاہ نہیں رہا اور یہ افسانے کے ساتھ مائل بہ ارتقاء ہے۔''(۲)

خواتین ناول نگار بھی مردوں کے شانہ بشانہ ناول نگاری کی روایت کو آگے بڑھا رہی ہیں جس

کے نتیجے میں بہت اہم اور اچھے ناول منظرِ عام پر آئے ہیں۔
تکنیک اور ہیئت کے مختصر جائزے بعد اب ہم ان تین ناول نگاروں کے ہاں اسالیب، تکنیک اور ہیئت کی تبدیلیاں دیکھتے ہیں جو ہمارے مقالے کا اصل موضوع ہے۔جدید رجحان کے حوالے سے اگر حسن منظر کے ناولوں کو دیکھا جائے تو سب سے پہلے ان کے ہاں جو تبدیلی نظر آتی ہے وہ اسلوب اور زبان کی تبدیلی ہے۔حسن منظر کے تمام ناولوں ''العاصفہ''، ''وبا''، ''دھنی بخش کے بیٹے''، ''دو مختصر ناول'' بیر شیبا کی ایک لڑکی''، ''ماں بیٹی'' میں جو زبان نظر آتی ہے وہ روایت سے تھوڑا ہٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ ''العاصفہ'' کو دیکھیں تو اس میں مختلف زبانوں کی چاشنی نظر آئے گی عربی، اردو، انگریزی کے الفاظ وغیرہ۔حسن منظر نے روایتی طریقے سے ہٹ کر جو تبدیلی کی ہے وہ یہ ہے کہ انگریزی، یا عربی وغیرہ کے جو الفاظ استعمال کیے ہیں ان کا یا تو ساتھ ساتھ ترجمہ کیا ہے یا پھر فٹ نوٹ میں وہ ترجمہ کر دیا ہے۔ ''العاصفہ'' میں تو جو عربی الفاظ یا دیگر جملے آئے ہیں ان کا ساتھ ساتھ ترجمہ بھی کر دیا ہے جس سے قاری کو کافی حد تک ناول کو پڑھنے اور سمجھنے میں سہولت ہو جاتی ہے۔'وبا' میں بھی یہ اسلوب اپنایا گیا ہے اور زبان کا تجربہ بھی وہی ہے جو 'العاصفہ' میں نظر آتا ہے۔ ''دھنی بخش کے بیٹے'' میں اس روایت کی کم پیروی کی ہے۔'دو مختصر ناول' میں تو یہ تبدیلی حد سے بڑی ہوئی نظر آتی ہے۔انگریزی کے چھوٹے سے چھوٹے لفظ کا بھی فٹ نوٹ میں ترجمہ کر دیا ہے مثلاً I am going, Yes, Thanx اور اسی طرح کے دوسرے چھوٹے چھوٹے الفاظ جن کو با آسانی سمجھا جا سکتا ہے لیکن اس کے باوجود انھوں نے ایسے الفاظ کا بھی ترجمہ کر دیا ہے۔اگر دیکھا جائے تو یہ تبدیلی اکیسویں صدی میں ہمیں صرف حسن منظر کے ہاں ہی نظر آتی ہے۔موضوعات کے حوالے سے کوئی بڑی تبدیلی نظر نہیں آتی سوائے ''وبا'' کے۔'وبا' اپنے موضوع کے حوالے سے اکیسویں صدی کا منفرد موضوع ہے۔

جدید تکنیکی حوالے سے جب ہم مرزا اطہر بیگ کے ناولوں 'غلام باغ' اور 'صفر سے ایک تک' کا جائزہ لیتے ہیں تو ان کے ہاں یہ تبدیلیاں پورے عروج کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ ''غلام باغ'' Anty Novel کی بہترین مثال ہے۔اس کی ہیئت روایتی ہیئت سے بالکل ہٹی ہوئی ہے سمجھنے کے لیے قاری کو دماغ پر کافی زور دینا پڑتا ہے۔پھر جا کر اصل بات سمجھ آتی ہے۔مرزا اطہر بیگ نے مابعد جدید دور کے مسائل کو اپنے ناولوں میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ بقول ممتاز احمد خاں:

''غلام باغ میں تو جیتے جاگتے پاکستانی معاشرے اور اس کے ماضی اور حال کی تاریخ کے حوالے سے ایک تھیٹر آف دا ایبسرڈ (Theatere of the Absurd) سجایا گیا ہے جو کہ ایک ماجرائی ہیئتی اور اسلوبیاتی اور دستاویزی تجربہ ہے...غلام باغ میں نہ صرف زبان بلکہ نئے الفاظ کی تخلیق اور اجمالی صورت ہائے احوال کو جس طرح آٹھ سو صفحات کے نہ بور ہونے والے ماجرے سے سجایا ہے وہ خود قابل ذکر ہے اور نئی منزلوں کا پتا دیتا ہے۔''(۳)

اسی طرح ان کا دوسرا ناول 'صفر سے ایک تک' بھی 'غلام باغ' کی تکنیک پر لکھا گیا ہے بلکہ اس ناول کو پڑھتے ہوئے 'غلام باغ' کا ذائقہ محسوس ہوتا ہے۔ لگتا ہے 'غلام باغ' کا کبیر صفر سے ایک تک کے ذکاء اللہ کی شکل میں ہم سے ہم کلام ہے۔ دونوں کی ذہنیت قریباً ایک جیسی دکھائی ہے۔ دونوں کا بنیادی مقصد دوسروں پر غلبہ حاصل کرنا ہے اور دونوں ہی اپنی کوششوں میں ناکام رہتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ شاید یہ ہو سکتی ہے کہ ''غلام باغ'' کے فوراً بعد بیگ صاحب نے ''صفر سے ایک تک'' تخلیق کیا اس لیے ''غلام باغ'' کی چاشنی تھوڑی بہت صفر سے ایک تک میں بھی نظر آتی ہے۔ مجموعی طور پر یہ دونوں ناول اکیسویں صدی میں آنے والے منفرد ناول ہیں یعنی اسلوب، ہیئت، تکنیک اور زبان وغیرہ ہر لحاظ سے ناول کی موجودہ روایت سے ہٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جس میں آج کے جدید انسان کے مسائل کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں جدید انسان کی زندگی لایعنی اور اُلجھی ہوئی ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے مجموعی طور پر اکیسویں صدی کے انسان کو اپنے ناولوں کے ذریعے منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے اور بہت حد تک کامیاب بھی ہیں۔

عاصم بٹ صاحب کا شمار اکیسویں صدی کے نوجوان ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے ناول ''دائرہ'' کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس ناول کا بھی پلاٹ سیدھا نہیں بلکہ زگ زیگ شکل میں ہے۔ اکیسویں صدی کی ناول نگاری میں یہ بھی ایک نیا تجربہ ہے۔ جس تکنیک پر محمد عاصم بٹ نے اپنا ناول دائرہ تخلیق کیا ہے اس تکنیک پر بھی ہمیں جدید ناولوں میں سے کوئی پورا اترتا ہوا نظر نہیں آتا۔ جس طرح انھوں نے ناول کے پلاٹ میں بیک وقت دو کہانیوں کو ایک ساتھ چلاتا ہے اس طرح کا تجربہ ابھی تک اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے ناولوں میں نظر نہیں آیا۔ اس لحاظ سے یہ ناول انفرادیت کا حامل ہے۔ یہ بھی کسی حد تک مابعد جدید مسائل کو اپنے اندر سمٹے ہوئے ہے۔ خود کی

شناخت اور پھر دائرے کے اندر گردش کرتے رہنا ایک پیچیدہ مسئلہ ہے۔ انسان سمجھتا ہے کہ وہ زندگی کے ایک دائرے سے نکل گیا ہے، لیکن اگلے ہی لمحے اس کو احساس ہوتا ہے کہ وہ تو دوسرے دائرے میں پھنس گیا ہے۔ اصل میں دائرے کا کوئی سرا نہیں ہوتا اس لیے انسان کا زندگی کے دائرے سے نکلنا ناممکن ہے سوائے موت کی صورت میں۔ اس ناول کا نفسیاتی حوالے سے مطالعہ کرنے سے اصل بات سمجھ آ سکتی ہے کہ اصل ماجرا کیا ہے۔

''دائرہ'' کا پہلا ایڈیشن ۲۰۰۱ء میں منظرِ عام پر آیا لیکن دوسرا ایڈیشن شائع ہونے سے پہلے عاصم بٹ صاحب نے اس میں کچھ تبدیلیاں کی ہیں لیکن وہ تبدیلیاں کوئی ایسی تبدیلیاں نہیں ہیں کہ کردار یا کہانی کو بدل دیا ہے۔ اس حوالے سے اگر ہم دوسرے ایڈیشن کو دیکھیں تو صرف اس حد تک تبدیلی نظر آتی ہے کہ لفظ کی جگہ دوسرا بہتر لفظ رکھ دیا ہے یعنی زبان کے حوالے سے بہتری نظر آتی ہے۔ یہ ناول انھوں نے دس سال کی ان تھک محنت کے بعد لکھا ہے۔ اس ناول میں ہمیں ہیئت کا تجربہ نظر آتا ہے جو کہیں کہیں پیچیدگی پیدا کرتا ہے لیکن مجموعی طور پر یہ ایک نئی کاوش ہے جو پڑھنے والے کو نیا ذائقہ فراہم کرتی ہے۔

''محمد عاصم بٹ اپنے ''دائرہ'' کے ساتھ ناول نگار کی حیثیت سے ابھرتے ہیں۔ اس کے دو اہم کردار راشد اور نورین ہیں۔ راشد نے جس پسماندہ بستی سے اپنے وجود کو سہارا دیا اور آرٹسٹ ہو گیا ہے، اپنے ماضی میں جاتا رہتا ہے۔ اس کے ماضی کا ناسٹلجیائی احوال پورے ناول پر چھایا ہوا ہے۔ نورین بھی کسی اعلیٰ طبقے سے نہیں آئی مگر اس کی سمجھ دار اور مخلص بیوی ثابت ہوتی ہے۔ آخر میں راشد ایک اہم فلمی اداکار کی حیثیت سے سامنے آتا ہے مگر اس پر اس کی زندگی کے حوالے سے فلسفیانہ فکر اس قدر غالب آ جاتی ہے کہ وہ شدید طور پر محسوس کرتا ہے کہ اس کی حقیقی شناخت غائب ہے اور زندگی کے منظرنامے میں سب ہی کٹھ پتلی ہیں جن کی ڈور دور سے ہلائی جا رہی ہو۔ ایسا لگتا ہے جیسے یہ کردار کافکائی صورت حال میں گرفتار ہیں اور اپنے دائرے کو توڑ کر دوسرے دائرے میں داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ اپنے عذاب اور کرب سے نجات پا سکے لیکن سب کچھا سے ناممکن نظر آتا ہے۔''(۴)

اس طرح اکیسویں صدی میں نئے لکھنے والوں میں عاصم بٹ صاحب اپنا منفرد رنگ لیے ہوئے

ہیں۔ مجموعی طور پر ان تینوں ناول نگاروں (جو کہ میرے مقالے کا اصل موضوع ہیں) نے اپنی اپنی سطح پر نئے تجربات کیے ہیں جو موجودہ دور کی ناول نگاری کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہو سکتے ہیں۔ موجودہ دور کی ناول نگاری میں ان کے ناول ایک نیا ذائقہ فراہم کرتے ہیں اور ایک طرح سے نئی راہیں بھی کھولتے ہیں جن پر چل کر آج کا ناول ترقی کی منازل طے کر سکتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو ناول کا مستقبل روشن ہے۔

ڈاکٹر نذیر صدیقی کی رائے کے مطابق:

> ''اردو ناول اس وقت آگے بڑھے گا جب ہم مغرب کے سارے اہم اور عہد آفرین ناولوں کو ہضم کر لیں گے۔ مغربی ناول کو پڑھنا اور ہضم کرنا نہ صرف اردو ناول کو آگے لے جانے کے لیے ضروری ہے بلکہ بیسویں صدی کے انسان کے خد و خال اور انسانی تقدیر کو سمجھنے کے لیے ضروری بھی ہے۔'' (۵)

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہمارا ناول فنی ہی نہیں فکری، اسلوبیاتی اور تکنیکی منزلوں کی طرف خوب اڑانیں بھر رہا ہے۔ زندگی کے ساتھ ساتھ مسائل بھی چلتے رہتے ہیں اور چاہے یہ مسائل لاینحل ہی کیوں نہ ہوں، ناول نگار کے قلم کو وہ ضرور حرکت میں لائیں گے۔ انسانی مسائل محض سائنس دانوں یا مفکرین و فلسفیوں کا مسئلہ نہیں بلکہ ناول نگار کی توجہ چاہتے ہیں۔ ناول نگار اپنی فکر کو جس تیزی کے ساتھ قارئین میں منتقل کر دیتا ہے، اس میں فلسفی ناکام رہتا ہے۔ آج کا ناول نگار اپنی سطح سے بلند ہو کر سوچنے کے قابل ہو گیا ہے اور وہ نازک ترین اور ناقابلِ بیان موضوعات پر بھی آسانی سے قلم اٹھاتا ہے۔ تاہم ضرورت اس بات کی ہے کہ ناول کی تحقیق و تنقید کے کلچر کو مستحکم کیا جائے تاکہ اردو کی اس بڑی صنف کے ساتھ صحیح معنوں میں انصاف ہو سکے۔

حوالہ جات

باب اول

موجودہ اُردُو ناول کا فکری و تنقیدی پس منظر

۱ آغا افتخار حسین، جدیدیت، لاہور، مکتبہ فکر و دانش، ۱۹۸۶ء، ص ۷

۲ مابعد جدیدیت: رؤف نیازی، کراچی، احمد برادرز پرنٹرز، ناظم آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۲۰

۳ جدیدیت اور نئی شاعری، شمیم حنفی، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۸۱

۴ بحوالہ جدیدیت اور نئی شاعری: شمیم حنفی، ص ۸۱

۵ بحوالہ مابعد جدیدیت: رؤف نیازی، ص ۲۱

۶ A Dictionary of Literary terms by Martigray, England Longman, 1992, Page 91.

۷ مغرب میں جدیدیت کی روایت: شمس الرحمٰن فاروقی، فنون، لاہور، جلد شمارہ ۳، جولائی ۱۹۶۸ء، ص ۲۳

8- Marks and Engels: Selected works, vol II Moscow, 1951, P.154

۹ جدیدیت اور نئی شاعری: شمیم حنفی، ص ۹۳

۱۰ مارکسزم لینن کے مبادیات: مترجم: علی اشرف، نئی دہلی، پیپلس پبلشنگ ہاؤس، (س-ن) ص ۲۶

۱۱ فرائڈ اور ادب: لائل ٹرلنگ، ترجمہ: امجد الطاف، لاہور، نئی تحریریں، شمارہ نمبر ۴، دسمبر ۱۹۵۶ء، ص ۹

۱۲ جدیدیت اور نئی شاعری: شمیم حنفی، ص ۱۵۹، ۱۶۰

۱۳ فرائڈ اور ادب: لائل ٹرلنگ، شمارہ نمبر ۴، ص ۳۲

۱۴ جدیدیت اور نئی شاعری: شمیم حنفی، ص ۷۱

۱۵ جدیدیت اور نئی شاعری: شمیم حنفی، ص ۱۱۳

۱۶ فلسفے کا نیا آہنگ: سولین لینگر، (مترجم) لاہور، بشیر احمد ڈار، ۱۹۶۲ء، ص ۲۷۶-۷۷

۱۷ آب حیات؛ محمد حسین آزاد، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۸

۱۸ آب حیات؛ محمد حسین آزاد، ص ۳۷

۱۹ بحوالہ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۲۲۱

۲۰ ناول کا فن اور نظریہ؛ ڈاکٹر محمد لیٹین، پٹنہ، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۲۰۰۲ء، ص ۳۴

۲۱ The Weakend Novelist; Robert J.Ray, America, 1994, P.16

۲۲ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۵۶۴،۵۶۵

۲۳ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، ص ۲۲۰

۲۴ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات؛ گوپی چند نارنگ، ص ۵۶۹—۷

۲۵ نوجوان ناول نگار کے نام خط؛ ماریو برگس یوسا؛ (ترجمہ: عمر میمن) کراچی، شہزاد پبلشرز، ۲۰۱۰ء، ص ۳۷

۲۶ نوجوان ناول نگار کے نام خط؛ ماریو برگس یوسا؛ (ترجمہ: عمر میمن) کراچی، شہزاد پبلشرز، ۲۰۱۰ء، ص ۸۹

۲۷ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات؛ گوپی چند نارنگ، ص ۵۶۱ تا ۵۶۵۔

باب دوم

اکیسویں صدی کا اردو ناول ایک جائزہ

۱ تخلیقی ادب ۲؛ شمیم حنفی، کراچی، مکتبۂ اسلوب، ۱۹۸۰ء

۲ کتاب نما (دہلی)؛ قرۃ العین حیدر، جنوری ۱۹۸۶ء

۳ جدید ناول کا فن؛ سید محمد عقیل، الہ آباد، نیا سفر پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء، ص ۱۱

۴ ناول اور متعلقات ناول؛ ڈاکٹر مجید بیدار، حیدر آباد، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، ۱۹۸۹ء، ص ۱۰

۵ حاصل گھاٹ؛ بانو قدسیہ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۹۶۔

۶ بحوالہ قومی زبان؛ غفور شاہ قاسم، کراچی، مارچ ۲۰۱۱ء، ص ۴۹۔

۷ آزادی کے بعد اردو ناول؛ ممتاز احمد خاں، ص ۲۱۸۔

۸ گوراب؛ ملک خدا بخش ساجد، لاہور، کلاسیک چوک ریگل، ص ۵۔

۹ گوراب؛ ملک خدا بخش ساجد، لاہور، کلاسیک چوک ریگل، ص ۵۔

۱۰ رسالہ 'نوارد'؛ تبصرہ اشرف شریف، مضمون: کلون- مستقبل کا انسان، شمارہ ۸ (نومبر ۲۰۰۳ء- مارچ ۲۰۰۴ء) ص ۱۶۹-۱۷۲۔

۱۱ رسالہ تخلیق؛ تبصرہ محمد زمان، جلد ۴۰، شمارہ نمبر ۶ (جون ۲۰۰۹ء) ص ۱۵۰۔

۱۲ بحوالہ ماہنامہ شام وسحر؛ مارچ ۲۰۰۹ء، شمارہ ۳، جلد نمبر ۳۳، ص ۳۳۔

باب سوم

حسن منظر کی ناول نگاری

۱ العاصفہ؛ حسن منظر، کراچی، شہزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۶-۷

۲ العاصفہ؛ حسن منظر، کراچی، شہزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۲۴

۳ العاصفہ؛ حسن منظر، کراچی، شہزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۲۶-۲۷

۴ العاصفہ؛ حسن منظر، کراچی، شہزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۳۵

۵ العاصفہ؛ حسن منظر، کراچی، شہزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۳۶

۶ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۴۲

۷ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰

۸ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۷۲

۹ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۴۳

۱۰ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۵۷

۱۱ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص

۱۲ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۸۵

۱۳ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۵۳

۱۴ لسانیات اور تنقید؛ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۷

۱۵ لسانیات اور تنقید: ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۹۳

۱۶ لسانیات اور تنقید: ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۵۹

۱۷ لسانیات اور تنقید: ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۵۷

۱۸ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۷

۱۹ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲۹_۲۳

۲۰ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲۸

۲۱ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲۳

۲۲ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۲۱۳

۲۳ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۴۲۵

۲۴ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۳۸۱

۲۵ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۸

۲۶ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲۷

۲۷ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۷۷

۲۸ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۱۲

۲۹ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، شہرزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء، ص ۲۵۰

۳۰ ایک نوجوان ناول نگار کے نام خط، ماریو برگس یوسا، مترجم، محمد عمر میمن، کراچی، شہرزاد، ۲۰۱۰ء، ص ۱۰۷

۳۱ ایک نوجوان ناول نگار کے نام خط، ماریو برگس یوسا، مترجم، محمد عمر میمن، کراچی، شہرزاد، ۲۰۱۰ء، ص ۲۷

۳۲ ایک نوجوان ناول نگار کے نام خط، ماریو برگس یوسا، مترجم، محمد عمر میمن، کراچی، شہرزاد، ۲۰۱۰ء، ص ۳۰۳_۳۰۴

۳۳ نوجوان ناول نگاری کے نام خط: ماریو برگس یوسا، ص ۱۱۶-۱۱۷

۳۴ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، ص ۱۳۲، ۱۱

۳۵ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، ص ۱۲

۳۶ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، ص ۵۱۳

۳۷ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، ص ۵۱۹

۳۸ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، ص ۵۱۹

۳۹ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، ص ۴۹۳

۴۰ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، ص ۴۹۵

۴۱ دھنی بخش کے بیٹے: حسن منظر، ص ۵۰ تا ۵۹

۴۲ وبا: حسن منظر، ص ۳۷

۴۳ وبا: حسن منظر، ص ۳۷

۴۴ وبا: حسن منظر، ص ۸۶

۴۵ وبا: حسن منظر، ص ۴۰

۴۶ وبا: حسن منظر، ص ۳۲

۴۷ وبا: حسن منظر، ص ۵

۴۸ وبا: حسن منظر، ص ۱۰۰

۴۹ وبا: حسن منظر، ص ۶۶_۶۷

۵۰ وبا: حسن منظر، ص ۶۷

۵۱ وبا: حسن منظر، ص ۶۷

۵۲ وبا: حسن منظر، ص ۶۸

۵۳ وبا: حسن منظر، ص ۱۰۷

۵۴ وبا: حسن منظر، ص ۹۷

۵۵ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۳۱

۵۶ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۳۱

۵۷ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۳۲

۵۸ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۵۱

۵۹ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۶۸_۶۹

۶۰ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۷

۶۱ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۳_۱۴

۶۲ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۴

۶۳ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۳۱

۶۴ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۳۱

۶۵ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۳۶

۶۶ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۶۱

۶۷ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۱

۶۸ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۵۸

۶۹ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۳۶

۷۰ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۷

۷۱ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۲۴

۷۲ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۲۵، ۱۲۶

۷۳ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۹۹

۷۴ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۰۰

۷۵ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۰۲

۷۶ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۷۷

۷۷ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۸۴

۷۸ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۱۱، ۱۱۳

۷۹ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۹۱

۸۰ دو مختصر ناول [بیر شبا کی ایک لڑکی۔ ماں بیٹی]، حسن منظر، کراچی، شہرزاد، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء، ص ۱۲۵، ۱۲۸

باب چہارم

مرزا اطہر بیگ کی ناول نگاری

۱ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، فلیپ: ڈاکٹر سہیل احمد خان، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، اکتوبر ۲۰۰۶ء

۲ ایک نوجوان ناول نگار کے نام خط؛ ماریو برگس یوسا، ص ۳۲

۳ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۱۴

۴ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۹

۵ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۵۴

۶ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۵۴

۷ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۴۰

۸ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۶۵

۹ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۵۷

۱۰ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۴۹۵

۱۱ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۴۹۵

۱۲ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۴۹۵

۱۳ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۳۹۱

۱۴ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۳۹۱

۱۵ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۳۹۱

۱۶ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۳۵۶

۱۷ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۱۲، ۱۴

۱۸ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۳۹۰

۱۹ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۵۰۷

۲۰ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۲۰۲

۲۱ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۸۸

۲۲ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۱۴۳

۲۳ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۲۷

۲۴ ایک نوجوان ناول نگار کے نام خط؛ ماریو برگس یوسا، ص ۸۸

۲۵ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۲۷۴

۲۶ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۲۷۴

۲۷ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۲۷۴

۲۸ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۲۶۴

۲۹ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ، ص ۸۶۶

۳۰ ایک نوجوان ناول نگار کے نام خط؛ ماریو برگس یوسا، ص ۴۰

۳۱ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ؛ ص ۴۱۰

۳۲ غلام باغ؛ مرزا اطہر بیگ؛ ص ۴۱۰

۳۳ غلام باغ ایک انوکھا ناول از وقار ناصری، رسالہ 'نیا ورق'؛ بھیم سین جوشی (مدیر)، جلد نمبر ۳۱، شمارہ ۳۵ (دسمبر تا فروری ۲۰۱۱ء)

۳۴ رسالہ 'قومی زبان'؛ (فروری ۲۰۱۱ء) مدیر ڈاکٹر ممتاز احمد خان، مضمون: عارف افتخار، کراچی، انجمن ترقی اردو، ص ۴۸

۳۵ صفر سے ایک تک؛ مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۴۹

۳۶ صفر سے ایک تک؛ مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۷

۳۷ صفر سے ایک تک؛ مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۷

۳۸ صفر سے ایک تک؛ مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۸۶

۳۹ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۶۶
۴۰ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰
۴۱ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۱
۴۲ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۳۰۸
۴۳ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰
۴۴ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۴
۴۵ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۳۸۱
۴۶ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۹۴
۴۷ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵۵
۴۸ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵۷
۴۹ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۲۳۲، ۲۳۳
۵۰ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۸۴ تا ۱۸۸
۵۱ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۸۴
۵۲ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۸۳
۵۳ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۷۹
۵۴ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۲۷۹ تا ۲۸۱
۵۵ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۳۱۵
۵۶ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۳۰۳
۵۷ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۲۴۹
۵۸ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۳۵۰
۵۹ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۲۶
۶۰ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۲۳۵
۶۱ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۶
۶۲ صفر سے ایک تک: مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۸ تا ۱۳۹

۶۳ انٹرویو از مرزا اطہر بیگ، بمقام جی سی یو، ۱۲؍ جون ۲۰۱۱ء
۶۴ صفر سے ایک تک، مرزا اطہر بیگ، ص ۷

باب پنجم

محمد عاصم بٹ کی ناول نگاری

۱ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۱۴
۲ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۱۴
۳ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۱۴
۴ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۱۴
۵ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۸۳ تا ۸۸
۶ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۴۸
۷ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۹۷، ۱۰۳
۸ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۵۷۔۷۳
۹ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۷
۱۰ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۷
۱۱ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۹
۱۲ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۲۳۳
۱۳ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۲۴۸
۱۴ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۸۹
۱۵ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۸۷ تا ۹۱
۱۶ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۲۳۶
۱۷ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۲۷۵ تا ۲۷۶
۱۸ دائرہ: محمد عاصم بٹ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء، ص ۲۸۰
۱۹ ڈاکٹر انور سدید، دائرہ ایک پراسرار ناول، کراچی، قومی زبان، دسمبر ۲۰۱۰ء، ص ۳۲
۲۰ دائرہ، عاصم بٹ، ص ۲۵۲

۲۱ دائرہ، عاصم بٹ، ص۲۴۶

۲۲ اُردُو ناول کے ہمہ گیر سروکار؛ ممتاز احمد خان، کراچی، ماجرا سرائے پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۲۵۸

۲۳ مضمون: دائرہ ایک اہم ناول از جمیل احمد عدیل (غیر مطبوعہ)

۲۴ مضمون: دائرہ ایک اہم ناول از جمیل احمد عدیل (غیر مطبوعہ)

باب ششم

محاکمہ

۱ اردو ناول بیسویں صدی میں؛ ڈاکٹر عبدالسلام؛ کراچی، اردو اکادمی سندھ (۱۹۷۳ء)

۲ اردو ناول کی مختصر تاریخ؛ انور سدید، لاہور، اے پبلشرز اردو بازار (۱۹۹۴ء) ص ۵۴۸

۳ آزادی کے بعد اردو ناول ہیئت (اسالیب اور رجحانات)؛ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، پاکستان، انجمن ترقی اردو دوسرا ایڈیشن (۲۰۰۸ء) ص ۴۲۴

۴ آزادی کے بعد اردو ناول ہیئت (اسالیب اور رجحانات)؛ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، پاکستان، انجمن ترقی اردو دوسرا ایڈیشن (۲۰۰۸ء) ص ۴۱۵

۵ نیرنگِ خیال آزادی ایڈیشن، پروفیسر نذیر صدیقی (۱۹۸۴ء) ص ۲۴

۶ اردو ناول کے چند اہم زاویے؛ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، پاکستان، انجمن ترقی اردو (۲۰۰۳ء) ص ۳۸

کتابیات

۱۔ اطہر بیگ، مرزا؛ غلام باغ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، اکتوبر ۲۰۰۶ء

۲۔ اطہر بیگ، مرزا؛ صفر سے ایک تک، لاہور سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء

۳۔ انور سدید، ڈاکٹر؛ اُردُو ناول کی مختصر تاریخ، لاہور، اُردُو بازار، ۱۹۹۴ء

۴۔ آزاد، محمد حسین؛ آب حیات، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء

۵۔ آغا افتخار حسین؛ جدیدیت، لاہور، مکتبۂ فکر و دانش، ۱۹۸۶ء

۶۔ بانو قدسیہ؛ حاصل گھاٹ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء

۷۔ حسن منظر؛ العاصفہ، شہزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۶ء

۸۔ حسن منظر؛ دو مختصر ناول، شہزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۱۰ء

۹۔ حسن منظر؛ دھنی بخش کے بیٹے، شہزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۸ء

۱۰۔ حسن منظر؛ وبا، شہزاد، کراچی، گلشن اقبال، ۲۰۰۹ء

۱۱۔ رؤف نیازی؛ مابعد جدیدیت (تاریخ و تنقید) کراچی، احمد برادرز پرنٹرز، ناظم آباد، ۲۰۰۳ء

۱۲۔ سوسین لینگر؛ فلسفے کا نیا آہنگ، (مترجم) لاہور، بشیر احمد ڈار، ۱۹۶۲ء

۱۳۔ شمیم حنفی؛ جدیدیت اور نئی شاعری، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء

۱۴۔ عاصم بٹ؛ دائرہ، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، جون ۲۰۰۸ء

۱۵۔ عبدالسلام، ڈاکٹر؛ اُردُو ناول بیسویں صدی میں، کراچی، اُردُو اکادمی سندھ، ۱۹۷۳ء

۱۶۔ علی اشرف، ڈاکٹر؛ مارکسزم لینن کے مبادیات، نئی دہلی، پیلس پبلشنگ ہاؤس، (س-ن)

۱۷۔ گوپی چند نارنگ؛ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء

۱۸۔ ماریو برگس یوسا؛ ایک نوجوان ناول نگار کے نام خط (ترجمہ) عمر میمن، کراچی، شہزاد پبلشرز، ۲۰۱۰ء

۱۹۔ مجید بیدار، ڈاکٹر؛ ناول اور متعلقات ناول، حیدر آباد، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، ۱۹۸۹ء

۲۰۔ محمد عقیل، سید؛ جدید ناول کا فن، الہ آباد، نیا سفر پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء

۲۱۔ محمد یٰسین، ڈاکٹر؛ ناول کا فن اور نظریہ؛ پٹنہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۲۰۰۲ء

۲۲۔ ملک خدا بخش ساجد، گوراب، لاہور، کلاسیک چوک ریگل، ۲۰۰۰ء

۲۳۔ ممتاز احمد خاں: اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار، کراچی، ماجرا سرائے پبلی کیشنز،
۲۴۔ ممتاز احمد خاں: آزادی کے بعد اُردو ناول، (دوسرا ایڈیشن) پاکستان، انجمن ترقی اُردو، ۲۰۰۸ء
۲۵۔ ممتاز احمد خاں، ڈاکٹر: اُردو ناول کے چند اہم زاویے، کراچی، انجمن ترقی اُردو، ۲۰۰۳ء
۲۶۔ ناصر عباس نیر: لسانیات اور تنقید، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء
۲۷۔ نذیر احمد صدیقی، پروفیسر: نیرنگ خیال، ۱۹۸۴ء

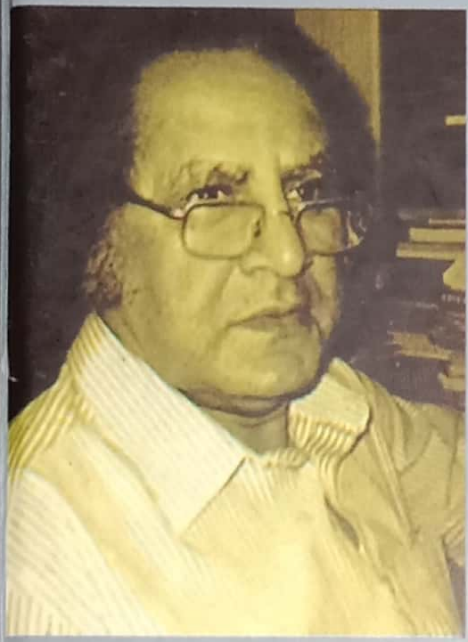
رسائل و جرائد

۱۔ تخلیق: جلد ۴۰، شمارہ نمبر ۶، جون ۲۰۰۹ء
۲۔ تخلیقی اَدب: مکتبہ، اسلوب، کراچی، ۱۹۸۰ء
۳۔ فنون: جلد و شمارہ ۳، جولائی ۱۹۶۸ء
۴۔ قومی زبان: انجمن ترقی اُردو، کراچی، فروری ۲۰۱۱ء
۵۔ قومی زبان: کراچی، دسمبر ۲۰۱۰ء
۶۔ قومی زبان: کراچی، مارچ ۲۰۱۱ء
۷۔ کتاب نما: دہلی، جنوری ۱۹۸۶ء
۸۔ ماہنامہ شام و سحر: شمارہ ۳، جلد ۳۳، مارچ ۲۰۰۹ء
۹۔ نوادر: شمارہ ۸، نومبر ۲۰۰۳ء - مارچ ۲۰۰۴ء
۱۰۔ نیا ورق: جلد ۳۵، بمبئی، دسمبر تا فروری ۲۰۱۱ء
۱۱۔ نئی تحریریں: شمارہ ۴، لاہور ۱۹۵۶ء

ENGLISH BOOKS

Marks and Engels: Selected Works, Vol II, Moscow, 1951

Martigray; A Dictionary of Literary Terms, England, Longman, 1992

Robert J. Ray; The Weakend Novelist, America, 1994

تین نئے ناول نگار
ISBN-969-8422-19-6
dastavez786@hotmail.com